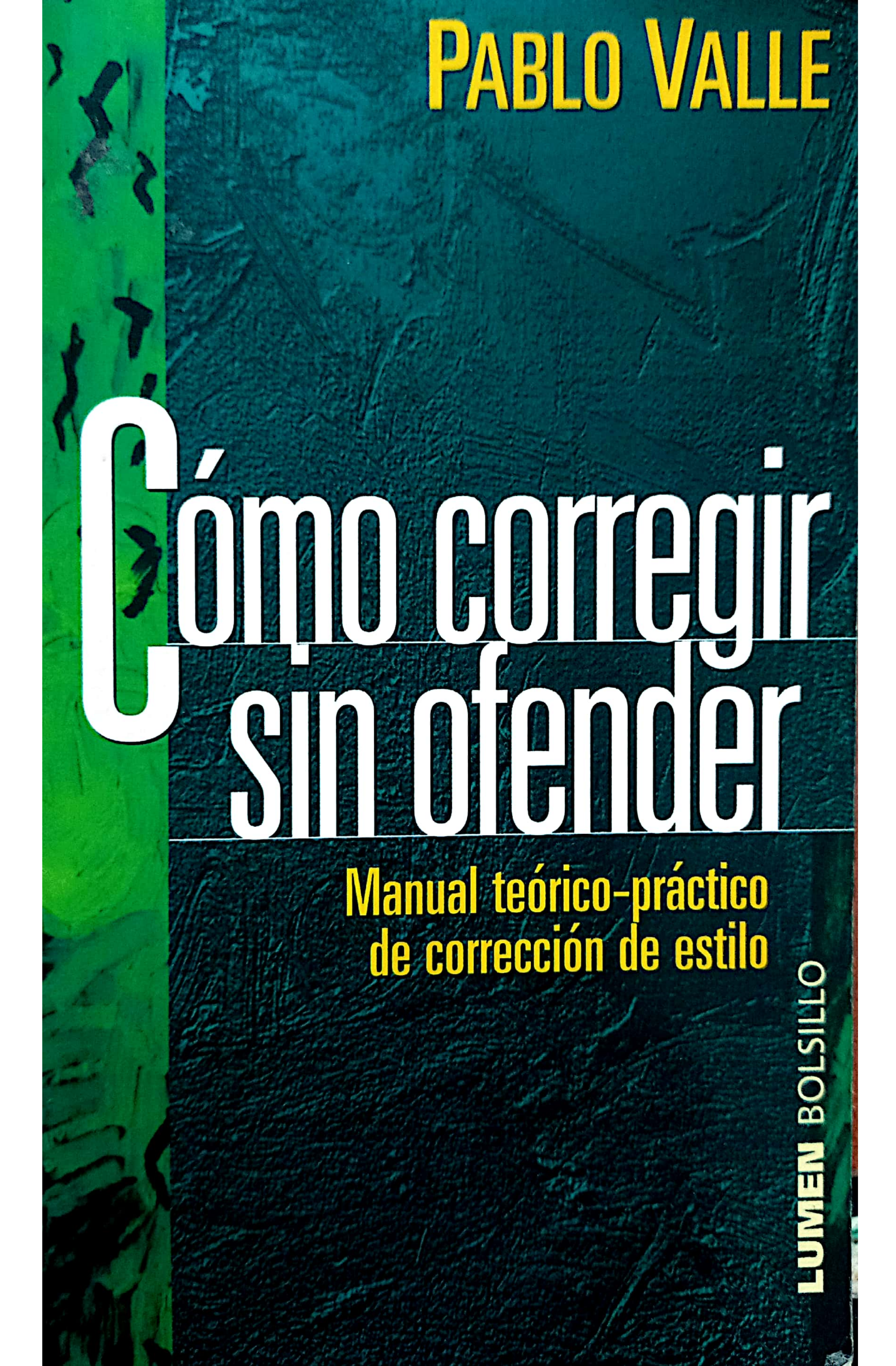

PABLO VALLE
Cómo corregir sin ofender
Manual teórico-práctico de corrección de estilo
LUMEN BOLSILLO

Pablo Valle

Cómo corregir sin ofender

Manual teórico-práctico de corrección de estilo

para correctores, redactores, periodistas, docentes...



Editorial LUMEN
Viamonte 1674
1055 Buenos Aires
☎ 4373-1414 (líneas rotativas) Fax (54-11) 4375-0453
E-mail: editorial@lumen.com.ar
República Argentina

Lumen Bolsillo

1.ª reimpresión

Armado: *Mari Suárez*
Tapa: *Gustavo Macri*

ISBN 950-724-897-8

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

Se terminó de imprimir en el mes de enero de 2008 en el Establecimiento Gráfico LIBRIS S. R. L.
MENDOZA 1523 • (B1824FJI) LANÚS OESTE • BUENOS AIRES • REPÚBLICA ARGENTINA

Dedicado a una especie
en vías de extinción:
el libro.

"Tiene que haber algo en los libros
que no podemos imaginar...
Detrás de cada libro
hay un hombre."

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*.

A Silvia.

A Basilio Makar, Neylor Tonin y
Ezequiel Ander-Egg,
por su estímulo
durante casi cuatro años de trabajo.

Y a Saturnino Díaz Terán,
magister correctorum.

Guiar a los que realizan su noble oficio es lo que el autor se propone con esta obra, eminentemente práctica, desprovista de didactismo, en el cual todo es útil para el corrector todavía bisoño.

Constancio C. Vigil, Prólogo a
José M. Rafols, *Acento impreso.*
Notas para correctores, Buenos Aires,
Arbó Editores, 1947, p. 9.

Introducción

Antes de entrar en materia, si es que tal cosa (me) es posible, intentaré decir qué es este libro. Y para eso, para ir aclarando las ideas de entrada, tengo que empezar diciendo qué NO es este libro.

* Éste NO es un manual de estilo. Vale decir, no es una obra de consulta para *evacuar* (interesante palabra) dudas, del tipo "¿estratosfera se escribe con acento o sin acento?", "¿se dice cotidianidad o cotidianeidad?", o "¿va con mayúscula *Océano* Pacífico?" No contiene listas de abreviaturas ni de símbolos químicos, ni conjugaciones de verbos irregulares (Dios nos libre).

Sí habrá múltiples referencias a obras de esa índole, como "el Seco" o "el Martínez de Sousa", de uso cotidiano en editoriales y redacciones, pero también ignorados en algunos de esos ámbitos y en otros. Sucede que cada libro de consulta (incluyendo diccionarios, gramáticas y enciclopedias) tiene su propio rango de utilidad: sirve para algunas cosas y para otras no. Pero entre todos aportan material de sobra y no pretendo agregar más confusión en ese terreno, sino desbrozarlo. (Y espero no lamentar algún día esta ve-

lada promesa, si las vueltas de la vida me enfrentan a la necesidad, pecuniaria o senil, de escribir una obra de esas características.)

* NO es una exaltación de la corrección de estilo a toda costa, aunque a veces parezca una defensa —tímida o encendida, según las fuerzas de que se disponga en cada momento— del corrector de estilo, especie que parece en extinción mientras su función se vuelve cada día más necesaria. Si contribuyera a aclarar un poco esta paradoja central, este libro estaría justificado.

* Paralelamente, NO es una defensa de la "corrección gramatical", la "pureza de la lengua", o cosa similar, entendida de la manera que sea. Ya desde el primer capítulo quedará claro (espero) que lo que se juega en la cuestión del "estilo" —tal como se entiende y se define en este libro— es muy distinto. Se trata de *preparar* un texto original para ser impreso; prepararlo en función de una uniformidad de criterios, del lector al que está dirigido, de lo que el autor pretende hacer (a veces sin saberlo), etc. De aquí que no me refiera abundantemente a la "corrección literaria" o, mejor dicho, a la corrección de literatura, cuya posibilidad se discutirá, sí, pero no en lugar central. La relación milenaria entre correctores y escritores daría para un volumen aparte: además de algunas anécdotas interesantes, celebraré (con la objetividad que me da el pertenecer a ambos bandos) que los primeros hayan perdido casi siempre esa batalla desigual.

Entonces sí, "aclarado" esto, sumariamente por cierto, podremos enfrentar juntos los distintos temas

que tienen que ver con esta particular tarea que es la de corregir: su técnica (o técnicas), los obstáculos que enfrenta, los resultados que son esperables, su relación con actividades conexas que a veces invade y otras veces la invaden. Estaremos, también, frente a textos de otros autores acerca de una u otra cuestión. Y todo será, definitiva y solapadamente, una celebración casi esotérica de esa especie en extinción, sí, el libro.

La aplicación ideal de esta obrita parece ser en el ámbito de las editoriales que publican preferentemente libros. Pero también puede ser útil en lugares donde se producen revistas, diarios y publicaciones similares, que suelen tener fama de no prestar demasiada atención a estas cuestiones o, lo que es simétrico, donde estas cuestiones parecen no tener la misma pertinencia. (Esto es falso, como también se verá.)

Sin embargo, no puede descartarse la utilidad de manuales como éste (o de algunos de sus capítulos, al menos) en la redacción/ corrección de informes, monografías, artículos, cartas, diarios íntimos, etc. El lector "curioso" o "interesado" —esa otra especie en extinción— podrá ampliar esta lista en su propio beneficio. Quisiera decir que es "para la cartera de la dama y el bolsillo del caballero", o viceversa, pero ya me veo luchando en vano contra un futuro en el que, como en la novela *Insomnio*, de Marcelo Cohen, nadie dominará la técnica de la escritura, que quedará en manos de un grupo de escribas a sueldo. Tal vez éste sea el porvenir del corrector, o el que me imagino cuando me pongo sentimental.

Los ejemplos que aparecen, con la finalidad de ilustrar diversos problemas y algunas soluciones, están sacados de la realidad, del trabajo cotidiano del autor

o de allegados. A veces se han cambiado algunos detalles sin importancia, para no ofender a nadie identificando a los autores de supuestos "errores" o culpas lingüísticas. Como dice el maestro Seco, no es cuestión de pelearse por un "quítame de allá esas preposiciones", pero no todos comprenderían la finalidad científica, al menos en lo impersonal, de este trabajo, como para ofrecerse a la —también supuesta— burla general.

Por último, es bueno tener en cuenta aquí un concepto, un eslogan si se quiere, que volverá una y otra vez a lo largo del libro: "Pase lo que pase, la culpa *siempre* es del corrector."

Invito entonces al lector interesado, a que se interne sin prejuicios en los vericuetos —a veces kafkianos— de una tarea ingrata pero ocasionalmente divertida.

El autor

Se anticipan aquí algunos datos relativos al "modo faciendi" en corrección, a fin de que, si los desconocemos del todo, empecemos a familiarizarnos con una práctica cuya sencillez la pone al alcance de todos.

José M. Rafols, op. cit., p. 113.

En este manual, nuestros colegas de la pluma y de la palabra impresa hallarán los rudimentos esenciales de sus respectivas profesiones: esos fundamentos tan necesarios —y más, todavía: indispensables— que con verdadero pesar hemos visto ausentes en una infinidad de trabajos literarios (aun en los considerados de singular excelencia), donde las formas o el cuerpo ni de lejos corren parejas con el fondo o el espíritu. Vicio muy de veras lamentable, puesto que, produciendo esos trabajos en el ánimo del lector la impresión de las obras imperfectas, como lógica consecuencia restan autoridad o invalidan los más ponderados juicios y opiniones.

Julián Z. Themis, *Nuevo manual de composición y estilo*, Buenos Aires, Librería Don Bosco/Escuelas Gráficas Pío IX, 1957, solapa de contratapa.

La gramática de Petifar

Capítulo 1

¿Qué es un corrector de estilo?

El corrector es un buen hombre que muchas veces hace de víctima propiciatoria o burro de carga de los escritores como lo es el apuntador para los actores.

C. Vulpius, *Pensamientos.*

(Citado en un diagrama literario de *Clarín revista*, 30/1/94; de paso, buen ejercicio para correctores y redactores...)

Las palabras *corrector* y *corrección* se derivan respectivamente de las latinas *corrector* y *correctio*. Éstas, a su vez, provienen de *corrigo* (*yo corrijo*), que es un compuesto de *cum* y *rego*; y esta última proviene, según unos, de *re-ago* (contracción de *recte-ago*, es decir, *yo obro rectamente*), y, según otros, de la palabra hebrea *raga* (*yo apaciento*). [...] Según esto, el corrector (*cum-rector*) es el que dirige, ordena, enmienda y perfecciona una obra, de acuerdo con el que la ha producido.

(P. Melús y F. Millá, en *El libro del corrector*, citado por José Martínez de Sousa, *Diccionario de tipografía y del libro*, Madrid, Paraninfo, 1992, p. 62.)

CORRECCIÓN DE ESTILO. Es la operación que efectúa el corrector de estilo sobre el original. En ella influyen dos factores importantísimos: el fondo y la forma. Esto quiere decir que el corrector de estilo no es responsable sólo de uno de ambos, sino de los dos al mismo tiempo.

El fondo, esto es, el sentido, la trama o argumento, la ilación o el contexto, es la parte más importante de este trabajo. El corrector de estilo debe seguir fielmente el desarrollo del argumento, sea éste literario, científico o artístico, a fin de que no haya irregularidades o contradicciones. Si se trata de una traducción, ésta debe reflejar fielmente el original extranjero.

Íntimamente ligada al fondo se halla la forma, o sea, el modo de expresar, la grafía de las voces; en una palabra: la gramática.

CORRECTOR DE ESTILO. Dice Ramos Martínez (p. 37) que "Esta persona es, en realidad, revisor de originales, y falsamente se le denomina *corrector de estilo*. Decimos falsamente, porque el estilo es algo tan personal de cada autor, que es imposible corregirlo". La objeción no es nueva, pues desde hace tiempo se vienen preguntando unos y otros sobre la exactitud de esta denominación. Efectivamente, el estilo es algo que no se le puede corregir a un autor, y que, aparte la propiedad o impropiedad de tal denominación, no es misión del corrector de estilo ni de nadie. Sea o no afortunada, lo cierto es que se usa por todos; Julio Casares, en su *Nuevo concepto del Diccionario de la lengua*, página 222, usa la frase "actuar de corrector de estilo"; si existiera otra forma aceptada por todos de denominar a la persona encargada de corregir los originales, quizá el señor Casares la hubiera usado; sin embargo, no ha sido así. Por otra parte, el *Boletín Oficial del Estado* número 41 del 16 de febrero de 1963 dice (página 2687): "*Correctores de estilo.* —Son los técnicos encargados de preparar originales para su composición, velando por la pureza del idioma. Deberán poseer amplios y perfectos conocimientos gramaticales y tipográficos."

Por otra parte, *revisor de originales*, que propugna Ramos Martínez, no parece del todo adecuada, por cuanto esta labor —que puede efectuar el corrector de estilo, no cabe duda— es más propia del corrector tipográfico. Vemos por la definición oficial que el corrector de estilo "prepara originales", pero éste es un concepto amplio en el que tanto entra la corrección meramente gramatical (podríamos decir *literaria*) como la preparación tipográfica del original. Quizá sería más adecuado *corrector literario*, denominación usada ya por algunos, pero con ser quizá más apropiada, le falta solera, uso, tradición. A más abundamiento (aunque ésta no sea una opinión de peso), los editores, cuando solicitan uno de estos técnicos, lo hacen sólo en la forma de *corrector de estilo*, nunca de otra. El purismo, pues —si se trataba de esto—, ha sido en este caso superado por el uso.

(José Martínez de Sousa, op. cit., pp. 56 y ss.)

Habiendo entendido que éste no es un manual de ortografía general, a este respecto se detendrá solamente en la corrección de los errores más frecuentes de un escrito preparado para la imprenta, los cuales se dan en los siguientes casos: 1. en el empleo del acento; 2. en la diptongación de algunos verbos irregulares en la conjugación; 3. en el uso de las mayúsculas; 4. en la puntuación; 5. en el manejo del sustantivo; 6. en la concordancia: del adjetivo con el sustantivo y del sujeto con el verbo; 7. en el régimen de las preposiciones; 8. en las traducciones; 9. en las abreviaturas, y 10. en las notas marginales, o bibliográficas.

(Bulmaro Reyes Coria, *Manual de estilo editorial*, México, Limusa, 1986, p. 19.)

Luego de estas primeras aproximaciones, clásicas sin duda, y en parte aprovechables, vamos a empezar tratando de entender mejor qué es o qué hace un co-

rrector de estilo. O en qué consiste lo que de ahora en más consideraremos "corrección de estilo". De entrada prefiero no llamarla "corrección literaria", como también es de práctica, porque en ella no está en juego predominantemente la "literatura" ni nada parecido. La "literatura", como tal, no se corrige, y ya veremos hasta qué punto esto es verdad.

Ahora bien, para esta operación de inicial esclarecimiento será bueno contar cómo se produce un libro, cuáles son las etapas que van desde una idea apenas esbozada, un puñado de hojas sueltas o un disquete, hasta ese objeto peculiar en vías de desaparición que todavía se ve en librerías y —mucho más— en quioscos y supermercados.

Seguramente, el lector no iniciado se sorprendera bastante al conocer algunos vericuetos de esta peculiar forma de producción. Y lo peor es que también alguna gente "del oficio" puede sorprenderse.

Como adelanté hace unas líneas, un libro puede empezar de varias maneras, surgir —diría— de diversas fuentes, algunas francamente ignotas y hasta deplorables. Veamos unas (las principales, creo):

1) Una figura cuasi mítica llamada "autor" escribe un "libro" —objeto no menos mítico— y lo presenta a una editorial para que ésta lo publique. Es la versión "clásica" del mito, la que mucha gente se imagina cuando se refiere a estas cosas, y que alimenta esas inagotables historias sobre que Fulano rechazó a Mengano, o que Zutano recorrió ochenta y dos editoriales antes de hacerse famoso o millonario, etc. Lo que no impide que sea verdadera en muchos casos.

2) Una editorial o institución equivalente *encarga* un libro a un "autor", o a un redactor o grupo de redactores. Posibilidad que sigue en frecuencia a la anterior, si no la supera. De todos modos, es muy difícil que existan estadísticas al respecto, por lo menos en la Argentina. Se ve que aquí aquella figura mítica empieza a diluirse, por lo menos en su capacidad de iniciativa.

3) Tal vez como variante de la anterior, si se tiene en cuenta justamente de dónde parte la iniciativa. Una editorial puede elegir para publicar un libro ya editado *en otro idioma*. Vale decir que hay que traducirlo. Cosa curiosa, este libro de cierta manera existe y no existe al mismo tiempo.

4) Un libro, casi como lo quiere la crítica posestructuralista, por cierto a otro nivel, puede estar compuesto de muchos libros. Es lo que se da en llamar una "antología", término que recoge un significado poco conocido de la célebre palabra griega *logos*: "reunión, conjunto", en este caso de "flores" (*anthés*). Lo malo es que no siempre (por no decir pocas veces) una antología es ese ramillete de colores y olores que sugiere su etimología; más bien abunda la maleza y alguna que otra espina, por no hablar de hedores varios. Sobre todo si se trata de un *collage* más o menos oculto y culposo, lo que en la jerga del oficio se llama "refrito", y es un procedimiento que se da abundantemente, aunque bastante difícil de detectar, por parte del lego.

5) Un libro puede ser una reedición parcial o total de una obra ya publicada, más o menos alejada en el tiempo, con o sin autorización o conocimiento de su autor (si es que lo tuvo, porque aquí la estructura se vuelve "recursiva", como dicen los lingüistas).

6) Un libro puede ser un conjunto de frases o ideas sueltas grabadas en un casete o, últimamente, en un disquete de computadora. Es el caso de autores célebres, generalmente por su exitosa presencia en los medios de comunicación, que no tienen tiempo ni ganas ni (generalmente) capacidad de *escribir un libro* (en el sentido más material y físico de la expresión, justamente el que a nosotros nos interesa), pero sí mucho interés en publicar uno y embolsar de inmediato los correspondientes derechos de autor. El caso límite es cuando sólo hay un tema o un título, o ni eso, y el "autor" (?) se limita a firmar el trabajo de un redactor o grupo de escribas que en EE. UU. suelen llamarse, gráficamente, *ghost writers*, es decir, escritores fantasmas. Más castizamente, *negros*.

7) Una modalidad muy actual es la de los manuscritos póstumos. Cuando un autor tiene mucho éxito, sigue publicando más allá de su muerte, dando plena razón a Víctor Sueiro y otros. Cartas, conferencias, diarios íntimos, notas de viaje, postales y hasta cuentas de la lavandería (como en un cuento satírico de Woody Allen) aparecen en el mercado como por arte de magia o espiritismo. ("Si hay algún espíritu presente, que escriba un libro.") Esto no se limita a la producción meramente "comercial", y el caso del filósofo francés Michel Foucault es bastante ilustrativo al respecto. La muerte de un autor famoso parece autorizar incluso la publicación de sus primeros libros de juventud, aquellos que dedicó todo el resto de su vida a repudiar exhaustiva y ostensiblemente (es el caso reciente de Borges).

8) Hay libros que apenas son libros. En este *cul-de-sac* quiero poner las guías de calles, los catálogos de videos, los diccionarios que se venden en los colectivos, los "almanaques universales", los manuales de instrucciones, etc. ¿Soy claro? Confieso que hice esta lista mirando "a mi alrededor" para buscar ejemplos, seguramente habría muchos más si saliera ahora mismo a rebuscar en quioscos y librerías de viejo.

Como se ve, esta lista —incompleta, aunque parezca mentira— sugiere que cada variante, y en el límite también cada libro, es un mundo aparte: plantea problemas particulares y exige soluciones específicas, a veces nuevas, por lo menos para quienes tienen que hacerlo.

Parta de donde se parta, el libro debe ser tipeado. (Hay excepciones, sí: a veces se "fotocopian" libros para volver a editarlos. Pero en estos casos también interviene el corrector, provisto de témpera blanca para borrar viejos acentos y de bolígrafo negro para agregar nuevos...) La vieja tarea del linotipista es ejercida ahora —habitualmente— por un operario de computadora, pero sigue siendo en esencia la misma: tomar un original y convertirlo en letra "de imprenta". Pero, previamente, ese original deber ser preparado, "corregido", para que esa tarea de tipeado no sea inútil en gran parte. El hecho de que no se haga una corrección, de que se pase directamente del manuscrito, mecanografiado o cualquier caos similar, a las pruebas de galera, puede ser considerado un "grado cero" de este proceso y sólo agrega un problema más para el corrector de pruebas. Esto lo veremos más adelante.

La firme tendencia actual es que el "tipeador" transcriba ciegamente el original, como pueda. Esto, por otra parte, es lo que corresponde, es su tarea específica: escribir rápidamente y cometer la menor cantidad posible de errores *dactilográficos*. No está preparado para otra cosa, en principio. Incluso, un tipeador puede ignorar por completo el idioma en que está escrito lo que está copiando (teóricamente, esto vale también para el corrector de pruebas, aunque sería una exageración). Pero, algo más importante todavía: por lo que vimos antes, se deduce que ciertos originales son indescifrables (y a veces ni siquiera existen). Y el tipeador, más aun que el corrector de pruebas, ignora los criterios que debieron o deberán aplicarse.

Aquí se despliega el lugar de nuestro amigo, el corrector de estilo. Él es quien *prepara* el original para que sea tipeado. (¿"Preparar" no suena mejor que "corregir"? Y ni hablar de "mejorar". Esto parece banal pero quien trate con autores debe estar atento a ciertos detalles de trato que en otras circunstancias no importan demasiado.)

En general, en los casos 1-8 que vimos hace un rato, el corrector tomará el original —o lo que sea— y se enfrentará con él teniendo en cuenta sus características peculiares y las *normas generales que la editorial le imponga*. Éstas constituyen el llamado "manual de estilo", que puede existir de forma explícita o implícita; pero siempre hay "algo" que cumple su función (así como siempre hay "alguien" que cumple la función del corrector de estilo). Más de una vez el corrector deberá aplicar sus propias normas, sean cuales fueren, y esto también constituye un "manual de estilo" *ad hoc*. El tema del manual lo enfocamos más de cerca en el capítulo 4.

Veamos algunos de los problemas particulares que podrían surgir en cada uno de los casos enumerados antes.

1) La relación con el "autor", figura fuerte de este ítem. Si se trata de literatura (novela, teatro, poesía, ensayo), el corrector tiene poco que hacer, según la idea general. Esto es porque se sobreentiende —erróneamente— que la corrección tiende hacia algún ideal de ortodoxia gramatical. Pero esto no es el único criterio posible. Hay otros, que iremos viendo de a poco. Pero, sea como sea, la relación con el autor merece un capítulo aparte (el 2). Ocasionalmente, el corrector suele ejercer la función de "asesor literario", leyendo un original con la finalidad de aprobar o no su publicación. No es una posición recomendable, pero de algo hay que vivir.

2) Aquí el corrector tiene un campo de acción bastante más amplio, ya que en los libros por encargo los autores o redactores no son tan sensibles respecto de su trabajo y aceptan con mejor talante las sugerencias, cuando directamente no se desentienden por completo del resultado final. Pero el problema que aparece es que, en este caso, los criterios editoriales son una presión para el corrector mismo, que debe seguirlos a rajatabla. Es decir, controlar que los redactores hayan seguido fielmente las directivas del encargo previo.

3) Aquí la clave está en la traducción. Lugar común: *traduttore traditore*. Por lo menos para el co-

rrector, esto es bastante cierto. El autor original suele estar lejano y rara vez supervisa el texto resultante (por suerte). El traductor se convierte en una especie de autor vicario y no se sabe bien a quién "defiende", si al texto original o a su propia traducción. Dedico a esta problemática el capítulo 7.

4) Hay antologías y antologías. Volvemos a lo anterior: si se trata de textos literarios, parece que no hay mayor problema. Pero, en realidad, en cualquier caso, los problemas se multiplican por la cantidad de fragmentos de que conste el florilegio. *Habrá que unificar criterios al máximo entre esos fragmentos.* Sobre todo si no se quiere delatar el procedimiento, cosa que es por demás frecuente en los nombrados "refritos".

5) Aquí suele haber máxima libertad de "corrección" o "adaptación". Incluso para disimular que se está copiando una obra o traducción ya publicada. Algo muy frecuente es la necesidad de actualizar la ortografía, si el texto original es anterior a los últimos cambios de normativa. (Por ejemplo, acentos en monosílabos como * fué, * vió, * tí, o en el diptongo *ui*: * atribuído, * contribuído, etc.)

6) En este rubro, el corrector trabaja junto (cuando no se confunde) con el *ghost writer*. Pero también hay que tener en cuenta que se está "simulando" la obra de un autor cuya figura y estilo comunicativo suelen ser públicos. Las grandes firmas acostumbran supervisar el resultado del trabajo de los redactores, o delegar a alguien para ello. A veces, incluso, hay que imitar obras anteriores del mismo autor. En todo esto, el corrector de estilo puede ser muy útil, por su

percepción entrenada tanto en lo particular como en lo global.

7) Los manuscritos póstumos (como otros rubros anteriores) exigen, en verdad, la tarea de un *editor*, en el sentido que los norteamericanos aportan a estas cuestiones. Dedico a este personaje una parte sustancial del capítulo 5. Sin embargo, es bueno adelantar que las funciones del *editor* suelen ser asumidas "gratuitamente" por el corrector de estilo, en la mescolanza que suele ser la tarea editorial concreta. En este rubro, los problemas de corrección (gramatical o no) se potencian.

8) ¿Qué decir de este fondo de la bolsa? Aunque parezca mentira, habría que tratar cada caso por separado. Sin embargo, es bueno decir que en este rubro es donde más se desprecia o relega la tarea del corrector de estilo. Basta leer un manual de instrucciones escrito en coreo-castellano. ¿Hace falta aclarar que todo lo que antecede y/o sigue es absolutamente aplicable a estas calamidades?

¿Cómo sigue el proceso? Como ya adelantamos, el original "corregido" pasa a tipeado, procedimiento que hoy suele hacerse por computadora. El tipeador debe copiar lo más exactamente posible ese original, que a su vez no debería exigir nuevas correcciones. Aquí nos enfrentamos nuevamente con el ideal platónico de la corrección. Ya veremos por qué.

Una vez tipeado, generalmente *de corrido*, sin casi nada de su forma definitiva, pasa a corrección de pruebas. Dedico parte de un próximo capítulo (el 5) a esta

otra ímproba tarea. Ahora baste decir que el corrector de pruebas debe constatar que este texto tipeado coincida *punto por punto* con aquel mítico original. ¿Y si nota algún "error" que se le haya "escapado" a su colega previo? Entonces entran a jugar las relaciones institucionales que también analizo próximamente. (Pido perdón por las constantes remisiones a otras partes de este libro, pero creo que son imprescindibles, y de alguna manera confirman la íntima trabazón que existe entre todos estos temas.)

Huelga decir que muchas veces el corrector de pruebas es también el corrector de estilo, por lo cual tenderá a "recorregir" su propio original. Siempre hay un error que se "escapó", o un detalle que "mejore" el texto, sobre todo si se tiene presente (como es ineluctable) que "la culpa siempre es del corrector", pero al mismo tiempo siempre se mantiene la esperanza de eludir esa culpa.

Cuando las pruebas se han corregido (a veces con más de una revisión), se incorporan esas correcciones al texto tipeado y éste se "arma" de acuerdo con una predeterminada diagramación. Este texto armado, antiguamente "pruebas de página", también requiere una corrección "final", para la cual valen similares consideraciones que para la de pruebas. Sólo que ahora habrá una mucho mayor cantidad de detalles para tener en cuenta. Y los resultados serán definitivos, a menos que también se corrijan las películas para la imprenta, procedimiento que no recomiendo. (Perdón otra vez: en el capítulo 5 doy una lista de recomendaciones para corregir textos armados.)

Una vez en la imprenta, ya no hay oportunidad de corregir nada primordial. A veces, sobre todo en libros muy importantes o complejos, la imprenta devuelve páginas ya impresas para una nueva revisión integral, la "de pliegos". Pero seamos conscientes de que cualquier corrección grande en esta etapa encarece mucho el costo del libro y devalúa proporcionalmente el prestigio de los sucesivos correctores que intervinieron (ni qué decir si es el mismo).

Luego de todo esto, que espero no se haya hecho largo para el lector poco interesado en el tema, se deducirá fácilmente la importancia que adquiere aquella primera corrección o "preparación" del original. Toda inversión (de tiempo, de imaginación, de dudas) en este punto vale la pena y se recupera en cada paso de la producción del libro o revista.

Sin embargo, es imprescindible aclarar que este ideal nunca se cumple por completo. La más crasa experiencia indica que *toda* lectura de un texto descubre "nuevos" errores. Y esto funciona también para el mismo corrector, pero se potencia si los correctores son varios (vale decir, si las lecturas diversas son hechas por distintas personas, eventualmente con distintos criterios), y aún más si en alguna parte posterior del proceso intervienen el autor del libro, el editor, el asesor científico, el director editorial o el gerente de ventas (!?).

Bueno, pero vamos. Tantas páginas llevamos y el pescado sin vender. Es decir: ¿de qué se trata esta famosa corrección de estilo, de la que he dicho tanto y a la vez tan poco?

Repitamos y ampliemos.

El corrector aplica un criterio o lista de criterios que *se* establecieron previamente para todos los textos, para una colección o para el que se tiene entre manos.

Uno —pero sólo uno— de estos criterios es el de corrección gramatical. Si éste es el que se aplica, habrá que tener a mano los siguientes elementos (como mínimo):

1) Diccionario de la Real Academia (la última edición, que por ahora es de 1992), para verificar que sólo se empleen palabras y expresiones aceptadas por los señores académicos. Y prever que, de no ser así, se utilizarán, por ejemplo, comillas (para neologismos) y bastardilla (para extranjerismos).

2) Una buena gramática, en lo posible el *Esbozo*, que también proviene directamente de la Academia, y es ampliado periódicamente por los sucesivos *Boletines*.

3) Algún manual de dudas y errores del lenguaje, como "el Seco" o "el Sousa" (que analizo detenidamente más adelante).

4) El número de teléfono de la filial académica local. La Academia Argentina de Letras brinda un muy amable servicio en los teléfonos 4802-2408 y 4804-0722 (de 13.30 a 17). Perseverancia para poder comunicarse, oído para captar lo que haga falta y determinación para decidir, siempre, en última instancia. La Gramática no es la Matemática...

5) Convicción para defender el propio criterio en

los casos dudosos (que son muchísimos) y paciencia de revolucionario para explicarlo a quien lo reclame (autor, editor, director editorial, lectores inquietos).

No tengo demasiado interés en acentuar las características de este criterio de corrección, el que, como ya dije, suele aparecer como "el" criterio. (En este sentido, es preocupante —al menos, desde mi punto de vista— que en las actuales carreras de corrección de estilo, tanto en universidades públicas como en instituciones privadas, parece predominar el criterio normativo-gramatical, en detrimento —siempre según yo creo— del concepto más general que procuro exponer. No me detengo en este tema para no herir susceptibilidades personales, espero que algún día haya ámbitos de discusión más apropiados.)

Sin embargo, se sabe la resistencia que provoca en la mayoría de las personas, especialmente en los escritores. Y con razón. La lengua es una producción social, con todas las contradicciones, y la riqueza, que eso implica, no una apropiación más o menos arbitraria de un grupo de respetables ancianos que, entre decisión y decisión, se asoman a hermosos jardines madrileños, provistos tal vez de alguna bebida espirituosa, acorde con su tarea (son la policía de la lengua, según Ernesto Sábato, pero tienen tan poco poder que parecen policía de pueblo, o de película de Carlitos Chaplin).

Sin embargo, es bueno tener en cuenta que determinados aspectos de la normativa gramatical tienen objetivos bien definidos y perfectamente justificables. Esto no se da en el nivel léxico, donde los académicos tarde o temprano terminan aceptando lo que ayer era un barbarismo o un extranjerismo,

sino en el nivel sintáctico, donde en general se puede identificar "gramaticalidad" con "claridad de sentido". No digo que esto ocurra siempre, pero sí, por ejemplo, en casi todo lo que tiene que ver con la puntuación.

La coma es el mejor ejemplo. Si bien hay tantas reglas como excepciones, y los tratadistas nunca se pusieron ni se pondrán totalmente de acuerdo sobre su uso, es innegable su importancia para distinguir entre significados de expresiones y frases. Pensemos en una frase como ésta: "Cuando tragas tu tráquea se cierra para evitar que le entre comida." Si no se pone una coma después de "tragas", el significado total es ambiguo. De modo similar, no es lo mismo "mal doctor" que "mal, doctor", ni "se permitió entrar a todas las personas, sin distinción" que "se permitió entrar a todas las personas sin distinción".

Estos ejemplos son gruesos, malos chistes en definitiva, pero estudiar el tema exigiría un tratado aparte.

Para los escépticos, a quienes estas cuestiones les parecen "purismos" sin ningún sentido práctico, vaya como ejemplo la tristemente famosa ley sobre penalización del aborto, donde la ausencia o presencia de una coma cambia totalmente el sentido total del texto, produciendo efectos jurídicos *reales y concretos*, distintos en cada caso.

Sin abundar, veamos más ejemplos:

a) La coma sirve para distinguir la posición atributiva (1) de la posición predicativa (2).

(1) —dijo el policía nervioso— (= dijo el nervioso policía)

(2) —dijo el policía, nervioso— (= dijo nervioso el policía)

Es obvio que el sentido varía de uno a otro caso, según la ubicación de la coma. En el primer caso, el policía "es" nervioso, o bien hay varios policías y aquí se está mencionando al que está nervioso (mientras los otros no); en el segundo, "está" nervioso en *ese* momento. Muchos autores (o mejor, muchas personas que escriben) ignoran estas diferencias. Pero los lectores pueden entender una u otra cosa (es decir que algunos, nunca se sabe cuántos, entenderán lo contrario de lo que se quería decir).

Otro ejemplo similar:

(1) "Salí a la calle mojada." (La que está mojada es la calle.)

(2) "Salí a la calle, mojada." (La que está mojada es quien habla. Equivale a y se puede permutar así: "Salí mojada a la calle", o "Mojada, salí a la calle".)

b) Otro caso es la decadencia del uso de la coma en el vocativo (como en el ejemplo del "doctor" citado arriba). No es lo mismo "Juan se quedó, idiota" que "Juan se quedó idiota". Ni "Andá, Armando" que "Andá armando". En esto se basa el famoso chiste sobre el catequista ignorante que, contando la resurrección de Lázaro, dijo: "Y entonces se levantó y *andó*." Un intolerante lo corrigió: "*Anduvo*, estúpido." Y el catequista quiso arreglarlo: "Bueno, anduvo

estúpido un tiempo, pero después se mejoró." Todo por no poner la coma en su lugar.

c) Diferencia entre la relativa explicativa (1) y la relativa especificativa (2).

(1) "Los alumnos, que aprobaron el examen, festejaron." (Todos los alumnos aprobaron, y festejaron.)
(2) "Los alumnos que aprobaron el examen festejaron." (Sólo una parte de los alumnos aprobó, y festejó.)

d) Otro ejemplo de ambigüedad por la falta de coma:

- "Jesús es el sacramento de Dios y la Iglesia, el sacramento de Jesús."

En realidad debería ser:

- "Jesús es el sacramento de Dios, y la Iglesia, el sacramento de Jesús." La coma separa las dos proposiciones coordinadas y evita cualquier posible confusión.

El uso del punto y coma es otro tema conflictivo. Las recomendaciones académicas son claras a medias (a mi juicio), y de todas maneras no pueden abarcar todos los ejemplos. Como bien dice el libro de estilo del diario *El País*: "Se trata del signo más subjetivo, que depende en gran medida de la voluntad del autor" (p. 101).

Veamos ahora un caso en que usar punto y coma sería fundamental, y su ubicación condiciona el sentido.

(1) "El niño que llevamos dentro nunca muere, aunque las circunstancias de la vida hayan matado los momentos más hermosos de la infancia, no podrán destruir la esencia de tu niñez."

Vamos cómo queda la frase colocando punto y coma en dos lugares distintos:

(2) "El niño que llevamos dentro nunca muere; aunque las circunstancias de la vida hayan matado los momentos más hermosos de la infancia, no podrán destruir la esencia de tu niñez."

Esta solución es la que yo elegiría. (Falta saber si es la que el autor quiso emplear.) La otra:

(3) "El niño que llevamos dentro nunca muere, aunque las circunstancias de la vida hayan matado los momentos más hermosos de la infancia; no podrán destruir la esencia de tu niñez."

Creo que no queda tan bien, pero es factible que haya sido la intención del autor. Y, ya que estamos, ¿por qué no otras variantes que, además de ser claras, sean estilísticamente más "elegantes"?

(4) "El niño que llevamos dentro nunca muere. Aunque las circunstancias de la vida hayan matado los momentos más hermosos de la infancia, no podrán destruir la esencia de tu niñez."

(5) "El niño que llevamos dentro nunca muere: aunque las circunstancias de la vida hayan matado

los momentos más hermosos de la infancia, no podrán destruir la esencia de tu niñez."

Sobre comas, basta.

Otra cuestión es la referencia, esencial para la cohesión lingüística de un texto, a nivel semántico.

Ejemplo de referencia ambigua (un clásico): "Como complemento de la imponente ceremonia de botación del barco, la encantadora hija del almirante quebró una botella de champaña contra su popa mientras se deslizaba graciosamente al agua." ¿La popa de quién? ¿Quién o qué se deslizó graciosamente al agua? Dejo al lector la situación.

Recordemos el título de un filme famoso y brillante de Peter Greenaway: "El cocinero, el ladrón, *su* mujer y *su* amante", traducción cuasi literal del inglés: *The Cooker, the Thief, his Wife and her Lover*. Obviamente, en el original queda mucho más claro de quién es la mujer y de quién es el amante. Problemas que trae la ambigüedad del pronombre castellano "su", con su pluralidad de referencias posibles, no siempre de fácil solución (por ejemplo, este caso).

Otro clásico (ambigüedad en la atribución del término a un núcleo):

- "Se venden chupetes para niños de goma."

Otro ejemplo similar y reciente:

- "Paños absorbentes para pisos de larga duración." (En un cartel publicitario. Se podría haber salvado con distintos niveles de tipografía, ¡oh compañeros diseñadores!)

Hay casos donde no se perjudican grandemente la claridad ni la gramaticalidad, sino un pariente pobre, la elegancia estilística. Por ejemplo:

"Los gases provocados por la combustión son lanzados a gran velocidad por las toberas del cohete, y por reacción el mismo avanza como lo hace un globo inflado cuando lo soltamos."

Se "soluciona", entre otras posibilidades, así:

"Los gases provocados por la combustión son lanzados a gran velocidad por las toberas del cohete, que avanza por reacción como lo hace un globo inflado cuando lo soltamos."

Por cierto, acá ya entramos en un terreno de amplia subjetividad y opinabilidad; resbaladizo, por lo tanto, y, lo que es decisivo, lejano del centro de nuestras preocupaciones. (Para ampliar este tema de la relación entre gramaticalidad y claridad, consultar también el parágrafo sobre el hipérbaton en el capítulo 8.)

Pero debo reiterarlo. Además de la cuestión gramatical- semántica, un texto plantea otros problemas que el neófito (incluyendo autores y editores) ni sospecha. Uno de ellos es el de la uniformidad. ¿Importa o no importa que se siga *un* criterio parejo en diversos niveles del texto? Ésta es otra decisión que hay que tomar.

Tal vez no le importe a nadie que "de acuerdo a" sea una expresión incorrecta académicamente, pero ¿qué pasa si alterna con la ortodoxa "de acuerdo con"? ¿Se mantiene esa alternancia o se corrige a favor de una de ellas?

Es decir: ¿se aplica una "teoría de la uniformidad" o una "teoría de la variación"? Ambas, desde un punto de vista amplio, son perfectamente plausibles, pero alguien tiene que decidir con cuál quedarse. Huelga decir que *la omisión de criterio también es un criterio*.

Otro tema importante al respecto: las mayúsculas. Lo trato más detenidamente en el capítulo 8. Pero aquí interesa porque estamos en lo mismo: tal vez no importe que tal o cual expresión se escriba o no con mayúscula (las reglas académicas son en esto también bastante amplias, o ambiguas, según se mire). Pero ¿se permitirá que una palabra aparezca algunas veces con mayúscula y otras con minúscula, sin ninguna razón evidente? Tal vez nadie se dé cuenta de la variación, pero el que se dé cuenta puede confundirse, o quizás molestarse por lo que considerará una evidente desprolijidad. Parece mentira, pero este problema aparece con gran frecuencia en los originales y es uno de los más difíciles de solucionar.

Un consejo: elegir un criterio y darle para adelante. Cambiar sobre la marcha suele ser fatal; exige una nueva revisión y lo más fácil es que el texto vuelva a quedar "desparejo". Ya sé que ahora existen programas de computadora que pueden cambiar automáticamente letras, palabras o expresiones enteras, pero 1) a veces no se los tiene a mano; 2) son falibles, y 3) no siempre se los pueden emplear a favor del corrector, por razones institucionales que analizo más adelante.

Pero toda esta cuestión de la uniformidad *versus* la variación tiene una ventaja: "autoriza" (hasta cierto punto) la intervención tantas veces resistida del corrector. ¿Por qué? Veámoslo.

Cuando el autor ve "su" original corregido, su primera reacción es rechazar la corrección. Es como un reflejo del ego creador. Parece una especie particular de ignominia o humillación el aceptar así no más una corrección de ese esclavo generalmente impertinente que es el corrector de estilo. ("Si mi *estilo* es perfecto, o por lo menos es *el mío*, ¿por qué hay que *corregirlo*?")

Entonces será bueno (de)mostrarle, *muy humildemente*, a ese autor que en su texto ha escrito a veces "Océano Pacífico" y otras "océano Pacífico" (cuando no "Océano pacífico"). ¿Lo va a dejar así o elige alguna de esas formas?

He visto a más de un autor ponerse colorado ante esta situación, que es totalmente comprensible y no puede de ninguna manera rebajar o siquiera incidir en su calidad como escritor o redactor; es un detalle insignificante pero hay que resolverlo. Algunos se reponen enseguida y admiten que fue una "distracción" (por supuesto, la mayoría de las veces lo es; pero, en los casos de flagrante agramaticalidad, quedan algunas dudas...).

Otros, más audaces, y hasta diría dignos de admiración por ello, afirman muy sueltos de cuerpo que lo hicieron "a propósito" y confirman su rechazo de la corrección. En estos casos, hay que tomar precauciones y lograr de alguna manera que el autor se haga totalmente responsable por la forma final de su texto. Esto es difícil, lo sé perfectamente. Pero recordar que, una vez publicado el libro (y

(siempre, en general), los méritos serán del autor y las culpas del corrector.

Y ya que estamos en las relaciones entre el corrector y el autor, habiendo dado los primeros pasos para definir lo que es la corrección de estilo, pasemos a un capítulo más específico respecto de ese tema.

Anexos

1. Operaciones más importantes en la realización de una obra

Operación	Realizador
creación	autor
dictamen	asesor literario, técnico o científico
traducción	traductor
boceto y proyecto	bocetista, maquetista
corrección de concepto	especialista
corrección de estilo	***corrector de estilo***
interpretación tipográfica	corrector, jefe de cajas, regente
composición	cajista o teclista
prueba de galeradas	pruebero
primera corrección (galeradas)	corrector tipográfico y autor o traductor
corrección de erratas (galeradas)	teclista
intercalación y montaje (compaginación)	cajista ajustador
segundas pruebas (compaginadas)	pruebero
segunda corrección (compaginadas)	corrector tipógrafo y autor o traductor
corrección de erratas (compaginadas)	teclista
intercalación y ajuste	cajista
pruebas de comprobación (contrapruebas)	pruebero
comprobación de correcciones	corrector tipógrafo
imposición de planas	platinero
pliego de prueba	maquinista

comprobación de este pliego	corrector tipógrafo
corrección de erratas del pliego	teclista-cajista
pliego de comprobación	maquinista
comprobación de este pliego	corrector tipógrafo
arreglo	maquinista
tirada	maquinista
plegado	plegador (o máquina plegadora)
alzado de pliegos	alzador
cosido (o encolado)	encuadernador (o máquina cosedora o encoladora)
cubrir	encuadernador
distribución	distribuidor
venta	librero, quiosquero, etc.

(Fuente: José Martínez de Sousa, op. cit., p. 161.)

Nota del autor: Los subrayados son míos. Evidentemente, varias de estas operaciones y sus realizadores han quedado atrás en el tiempo, pero a no engañarse: los cambios de tecnología o de denominación no han transformado sustancialmente el proceso de producción de un libro.

2. Método en la corrección de estilo

La corrección de estilo, llamada así común pero inexactamente, constituye la primera etapa del trabajo propiamente editorial, y consiste en una lectura minuciosa, con la que se debe: a) eliminar las faltas de ortografía; b) esclarecer párrafos oscuros; y c) dar uniformidad a la obra. Este trabajo se lleva a cabo sobre las hojas mecanografiadas, también llamadas *cuartillas, el manuscrito* o *el original*. [...]

Nota: 1) Las correcciones no deben anotarse en los márgenes, como si se tratara de pruebas de imprenta (galeras o planas). Ello obliga al linotipista a llevar la vista de un lado a otro, y este hecho favorece el riesgo de error; 2) la letra con que se escriban las correcciones debe ser absolutamente clara, de modo que nunca se preste a interpretación: si el corrector adolece de mala caligrafía, use, por favor, letra de molde; 3) lo corregido no debe tacharse de tal manera que ya no pueda leerse, ya que el autor podría disentir de la corrección, y desear conservar lo propio. Esta última nota hace pensar en la delicadeza y en la responsabilidad que implica el oficio del corrector de estilo, por lo cual se dictan las siguientes recomendaciones:

- no hacer modificaciones sólo para justificar el trabajo: aun cuando no hubiera correcciones, la remuneración resulta legítima, ya que el corrector con su lectura confirma la ausencia de errores del manuscrito, y lo firma como correcto para su impresión; [...]

- corregir lo indudablemente erróneo;
- lo dudoso preguntarlo al autor o al editor;
- discutir ampliamente con el editor los criterios de corrección: éstos cambian de editorial en editorial [...].

(Bulmaro Reyes Coria, op. cit., pp. 95-97.)

Capítulo 2

El corrector y el autor

Le trasmitiría por favor mis felicitaciones al purista que le lee las pruebas y le diría a él o a ella que yo escribo en una suerte de jerga decrépita, que se parece a veces a la manera en que habla un mozo de café suizo, y que cuando divido un infinitivo, Dios lo maldiga, lo divido para que quede dividido, y que cuando interrumpo la aterciopelada suavidad de mi más o menos cultivada sintaxis con unas repentinas palabras en el vernáculo de taberna, esto lo hago con los ojos bien abiertos y la mente relajada, pero atenta. El método puede no ser perfecto, pero es todo lo que tengo. Creo que su corrector de pruebas está tratando, bondadosamente, de hacerme parar sobre mis piernas, pero, agradeciéndole como le agradezco su solicitud, soy realmente capaz de mantener un curso bastante despejado, con tal que tenga las veredas así también como la calle en el medio.

(Raymond Chandler, carta del 18/1/1948 a Edward Weeks, editor de *The Atlantic Monthly*. En *Cartas y escritos inéditos*, trad. de Margarita Bacchella, Buenos Aires, De la Flor, 1976, pp. 84-85.)

Sin darse cuenta de lo que hacía, Paul reacomodó el rostro en una expresión de sincera concentración, que era la que siempre usaba para escuchar a los correctores. Él la llamaba su expresión "¿Qué-puedo-hacer-por-usted-señora?" Esto se

debía a que la mayoría de los correctores eran como mujeres que entran en una estación de servicio y le dicen al mecánico que arregle la cosa que está haciendo un ruido bajo el capot o golpeteando adentro del tablero, y que por favor lo tenga listo una hora antes. Una mirada de sincera concentración convenía porque los incensaba, y cuando los correctores se sienten importantes a veces pueden ceder en alguna de sus imbéciles ideas.

(Stephen King, *Misery. El riesgo de la fama*, trad. de César Aira, Buenos Aires, Emecé, 1988, p. 115.)

En el fondo se conoce poco de lo que sucede entre un escritor y su papel, solo junto a su mesa, en medio de la noche, o del día, cómo surgen estas cosas que antes no existían, cómo el papel que era blanco, y quizás temible, se va cubriendo, y por qué se cubre de todo esto, y por qué vías es invadido, se conoce poco, aunque acerca de este problema ("¿Qué es la creación literaria?") secreto, hay precisamente hoy en día una considerable inquietud intelectual y una superabundancia de teorías [...] quiero decir las verdaderas preguntas, tontas e ingenuas, aquellas de las cuales se excusan quienes las plantean, conscientes de su ingenuidad, tales como: ¿por qué escribe usted esta frase y no otra, y cómo sabe usted con certeza que es ésta la que hace falta, y cómo se elige una palabra, sabe usted lo que hace, tiene ya todo anotado en la cabeza, o si no, cómo diablos esto llega al papel, cómo traza usted la primera letra sobre una página en blanco [...] existe la inspiración, qué es esto?

(Christiane Rochefort, *Es extraño escribir*, trad. de Alberto Szpunberg, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 10-11.)

Porque un corrector que reclama de los originales de un miembro de la Lengua o de la Historia, de un autor consagrado o de un maestro de la lengua, vaya al caso, no es un purista quisquilloso que se las echa de Aristarco, sino un obrero que, sencillamente, tiene que cumplir con su deber, de acuerdo con los principios establecidos, en defensa del buen sentido más elemental.

(José M. Rafols, op. cit., p. 110.)

Las relaciones entre el autor y el corrector alimentan un riquísimo anecdotario, lo que no impide que sólo dificultosamente evadan el lugar común hacia algún tipo de acuerdo más provechoso que las mutuas pullas y reivindicaciones. Es cierto, debemos partir de la base de que, según los criterios corrientes, el autor es la verdadera estrella de esta actividad, y el corrector es un mero subordinado, un "técnico" del que se podría perfectamente prescindir, o al menos cuya tarea es y debe continuar siendo opaca y poco digna de mención.

En principio, estoy de acuerdo con esto. No sólo como autor sino también, por qué no, como corrector. Pero, por otra parte, repasando la lista de opciones que figura en el primer capítulo, respecto de los distintos orígenes posibles de un libro, vemos que el autor también puede ser sólo un engranaje de ese proceso mucho más complejo cultural y técnicamente de lo que parece a primera vista.

Sin embargo, cuando sí hay un autor fuerte, en el sentido clásico del término, aparecen los problemas, con sus variantes, matices y diversas soluciones.

Gabriel García Márquez, por ejemplo, pide a sus correctores que le avisen si advierten que se le haya escapado algún adverbio terminado en -mente, cosa

que evita a toda costa. Esto es una posibilidad interesante: el corrector como "sirviente" del autor, pero sobre bases claras y predeterminadas.

Entre paréntesis, el astuto Gabo es más que obsesivo con sus obras, como lo sugiere este suelto recientemente publicado:

> Pocos escritores deben corregir su obra con tanta minuciosidad como lo hace Gabriel García Márquez. Pero sus correcciones no terminan cuando entrega su original a la editorial. Ni siquiera cuando el libro ya está en las librerías. Aquellos que lo conocen dicen que con ninguno de sus libros anteriores fue tan obsesivo Gabo como con *Noticia de un secuestro*. Cuando ya había salido a la calle la primera edición (50.000 ejemplares), mandó un fax a Editorial Sudamericana con algunas pocas correcciones a hacer para la segunda edición. Al tiempo envió un dossier de varias páginas con nuevas correcciones. Más tarde envió otra carpeta con más cambios, y hace poco llegó un nuevo sobre conteniendo... ¡más correcciones! Las modificaciones, en ningún caso, modifican el sentido del texto. Se trata más bien de cambios sutiles (verbos, adjetivos, descripciones mínimas) que demuestran la puntillosidad de Gabo a la hora de trabajar sus textos. Los que leyeron la primera edición pueden ir comprando un nuevo ejemplar y se encontrarán, si no con un libro nuevo, al menos con una obra y sus variaciones.
>
> (*Radar*, suplemento de *Página/12*, domingo 25 de agosto de 1996.)

Matilde Sánchez, joven escritora argentina, ha afirmado en un reportaje que rechazó todas y cada una de las sugerencias (gramaticales) hechas por los correctores de su extraordinaria novela *El Dock*, publicada por Planeta en 1993.

Al contrario, el recientemente fallecido Osvaldo Soriano, como muchos otros escritores, sabía que un lector atento puede encontrar errores de concepto (ya que no gramaticales) salvables a tiempo. Por ejemplo, el director de cine Héctor Olivera (que filmaría una versión de la novela *Una sombra ya pronto serás*), como lector privilegiado, le advirtió que no se puede empujar un Citröen para que arranque...

Según mi experiencia, casi se podría plantear una ecuación: a mayor seguridad personal y "calidad" profesional del autor, menos objeciones pone en su relación con el corrector. Lo que no significa que acepte cualquier modificación, todo lo contrario. Me refiero a su predisposición abierta frente a las dudas, las sugerencias y las propuestas firmes de cambio que el corrector se sienta obligado a hacer.

Sí, se trata de una batalla subterránea de egos, ¿por qué no reconocerlo? La corrección, dentro de la oscuridad a la que está condenada como tarea (y quizás precisamente por ello), ofrece a espíritus débiles la ocasión, módica por cierto, de ejercer una mínima cuota de poder ante alguien a quien considera un privilegiado. Encontrar un error ortográfico o gramatical, poner un signo de puntuación facultativo o no, tachar una frase más o menos oscura, más o menos arbitrariamente, puede ser un placer divino para ciertos burócratas escudados en la soledad de su escritorio y en la posible ignorancia de un editor que no quiere enfrentarse con su autor pero tampoco con su corrector.

Por otro lado, ciertos autores reaccionan ante una actitud como la anterior (o mucho menos grave) como si les hubieran tocado cierta parte de su anatomía,

tradicionalmente impoluta. Un acento olvidado, una frase que no se entiende, un "de acuerdo a" deslizado insidiosamente entre página y página, parecen ofensas personales que no se atribuyen —de ninguna manera— a la propia ignorancia o distracción, ni siquiera a un comprensible gaje del oficio o a una inofensiva burla del destino, sino a esa Esfinge malévola que, detrás de su escritorio, no hace preguntas, simplemente condena.

Todo esto es una exageración, sin duda. Una caricatura deliberada. Pero sólo se puede comprender habiendo estado en ambas partes del desdichado escritorio. Pocos son los que conservan el equilibrio. ¿Cómo hacerlo? Si se es corrector, apoyándose en un manual de estilo o en sólidos conocimientos sobre lo que se propone. Si se es autor, estando abierto para posibles cambios, ya que nadie está libre de haber cometido "errores", incluso graves, en cualquier nivel, y nadie puede ser condenado a causa de ello, salvo por su propio ego precario.

Por cierto, la creación puede ser vista como un misterio inescrutable, en el que todas estas cuestiones serían pequeñeces rastreras y de muy mal gusto. Pero también es una *faena* (diría David Viñas), una producción concreta, un oficio, un trabajo con mucho de artesanal que resulta de un cúmulo de esfuerzos compartidos. Desde el punto de vista del escritor, esto es inaceptable, lo sé muy bien. Pero el libro y sus sucedáneos son objetos cuya materialidad es ineludible. De esto estamos hablando. Y esa materialidad es el lugar de encuentro de intereses, deseos y expectativas no siempre coincidentes: arte, oficio, comercio, medio de subsistencia, justificación vital.

Sería deseable, entonces, que autores, editores, redactores y correctores comprendieran, dentro de lo posible y sin renunciar a sus necesidades o anhelos, que la colaboración es más saludable que la guerra, cuyo campo de batalla es un texto "inocente". Esto es deseable, pero muy difícil.

Volviendo al punto de vista central de este libro, el del corrector de estilo, remito a los breves consejos sobre método dados en el anexo del capítulo anterior. Y a lo que apunté recientemente.

Antes que nada, situarse claramente en el tipo de texto que se tiene entre manos. Ya vimos que algunos se prestan más que otros a la corrección, e incluso algunos *exigen* un tratamiento a fondo. Pero si éste no es el caso, es decir, si hay un autor de por medio, la prudencia es lo mejor. Nunca renunciar a corregir, porque esto es defeccionar de la propia obligación. *Uno está para corregir*. Pero siempre corregir con absoluta seguridad, apoyándose en firmes razones gramaticales o de otro tipo. Quiero decir, razones *objetivas* que se puedan invocar más allá de la propia opinión o capricho, que generan discusiones interminables. Para ello, es imprescindible contar con la base de un manual de estilo. Pero éste es un tema que abordaremos más adelante.

Es necesario saber también a quién dejará el editor la última palabra. Digamos que, generalmente, el autor es quien tiene el "corte final" (como se dice en el cine), y esto es muy comprensible, ya que él es el que firma su obra y sobre el que deberían caer todas las responsabilidades. Pero, además de que esto último no siempre es así, tampoco hay que dar por sentado lo primero. Muchos editores confían plenamente

en sus correctores, que de hecho son los "primeros lectores" de un libro determinado. Y si tales lectores plantean esta o aquella objeción (por ejemplo, y sobre todo, en cuanto a legibilidad o claridad), es posible que los lectores comunes también lo hagan. Por eso insisto en que una colaboración sana entre las tres entidades (autor, editor y corrector) sería lo más apropiado, sobre todo cuando no se están jugando precisamente competencias de estilo o de pureza académica.

De todas maneras, si las correcciones no son aceptadas por el autor, y el editor avala ese rechazo, el corrector haría muy bien en conservar algún testimonio de esta situación, por si en el futuro aparece algún reproche al respecto. Está bien que de vez en cuando aceptemos culpas que no nos corresponden, como parte ingrata del oficio que elegimos o que nos tocó en suerte, pero comer vidrio, no, por favor.

Unas palabras sobre la posibilidad de que el autor sea el corrector de su propio trabajo. Por un lado, ésta es una tarea imprescindible, ya que el autor tiene el derecho de efectuar modificaciones en las distintas etapas de la producción de su libro, y la obligación de aprobar las últimas pruebas, antes de que éstas vayan a imprenta; pero es muy desaconsejable que el autor sea *el único corrector* involucrado. Esto, por varias razones que se aclararán del todo más adelante (cuando hablemos de la corrección de pruebas).

Un autor no es corrector de oficio y por eso se le escaparán, estadísticamente hablando, más errores que a un corrector cualquiera. Y también sucede que está demasiado "cerca" de su obra, la conoce demasiado, hasta de memoria a veces, y por eso tiende a caer en el error fatal de toda corrección: lee lo que *debería estar escrito*, no lo que efectivamente dice. Él quiso poner "X" y leerá "X", aunque diga "Y".

Otra cuestión: el autor tiende a corregir y recorregir infinitamente. Algunas editoriales se cubren de esta posibilidad (que las afecta económicamente en magnitudes variables, según las expectativas que pongan esa obra o en ese autor) y la prevén en cláusulas contractuales del siguiente tenor:

"- El EDITOR remitirá al AUTOR los juegos de pruebas destinados a la corrección del texto, comprometiéndose éste a devolverlos en un plazo máximo de QUINCE (15) DÍAS con las correcciones a que hubiese lugar. Si, transcurrido dicho plazo, no entregara el AUTOR las pruebas, el EDITOR queda facultado para proceder por sí mismo a su corrección, sin que le quepa responsabilidad alguna si el resultado de dicha corrección no fuese satisfactorio para el AUTOR.

- El AUTOR asume los gastos de toda corrección de estilo (incluso la supresión o inclusión de párrafos) debida a su iniciativa, siempre y cuando supongan un aumento superior al 5 (ó 10) POR CIENTO del costo total de la composición de la obra."

Es conveniente que el mismo corrector tenga en cuenta esta posibilidad, y pueda supervisar de alguna manera las correcciones y recorrecciones del autor, porque su responsabilidad se extiende sobre ellas, aunque en definitiva deben remitirse a la decisión del editor, si lo hay.

Sobre esto, cometeré el reiterado pecado de mencionar dos anécdotas personales.

La primera tuvo lugar al publicar mi primer libro de cuentos, hace muchos años (y prefiero olvidarlo por muchas razones). Se trataba de una edición de autor; esto hizo que yo fuera el único corrector de mi trabajo y que pudiera hacer sólo una corrección de galeradas, todo por razones de costo. Cuando salió publicado el libro, lo abrí casi al azar y encontré esta extraña frase: "... privado de la capacidad fundamental de comunicar el mudo y comunicarme con el mundo..." El lector puede darse cuenta (con suerte, de entrada; más probablemente luego de varias lecturas globales) de que "mudo" es, en realidad, "mundo", pero este error demuestra, entre otras cosas, que muchas erratas son verdaderos fallidos, en el sentido freudiano del término.

La segunda. Después de escribir mi primera novela, entregué el original a un amigo de confianza, no para que lo leyera entero, sino simplemente para que lo viera. De un simple vistazo, descubrió una errata... en la primera página. Vale decir, la más leída de todas, la más trajinada, cada una de cuyas letras había soportado el múltiple pasaje de varias miradas. Hasta este punto llega la disociación entre autor y corrector, incluso en una misma persona.

El escritor Vicente Muleiro, en un excelente texto publicado en *Clarín Cultura y Nación* a propósito de la corrección de su novela *Quedarse con la dama*, describe muy bien algo parecido a lo que estoy planteando.

> Al fin me di cuenta de que la lectura de las pruebas de páginas había resucitado para mí, en el empellón de una lectura, los pozos y euforias por los que había transitado durante su elaboración y que además me permitió redescubrir una alquimia que en el proceso de la escritura se resiste a la evidencia. No había encontrado ni una sola errata. Llamé a una poeta amiga, correctora de oficio, y le pedí que me hiciera el favor de esa lectura profesional. Mi oscura pasión no me permitiría ese ejercicio distante y delante de mis narices bien podría agitarse un árbol escrito con hache.
>
> (Vicente Muleiro, "Las pruebas de la ficción", en *Clarín Cultura y Nación*, 13/10/1994.)

Por supuesto, en cuestiones de estilo (en el sentido clásico y literario del término), la trampa se multiplica: hay autores que, como Flaubert, son capaces de corregir mil veces una frase pero, frente a la menor insinuación por parte de un corrector impertinente, podrían matar antes que cambiar una sola coma, *aunque el corrector tuviera toda la razón posible*.

El corrector también debe tener cuidado con el fenómeno opuesto, vale decir, el de un autor que descarga todo el peso sobre sus hombros, autorizando "humildemente" cualquier corrección que se considere necesaria. No es raro que, una vez publicado el libro, haga duros reproches por tal o cual modificación que, *ahora*, considera abusiva, quizás por consejo de un tercero. Repito: hay que tratar de consultar con el autor todo cambio importante, si no se está seguro de tener la última palabra. Y, si se la tiene pero el autor es "conflictivo", también.

Vamos a ver un ejemplo más complejo de estas relaciones.

En una triste oportunidad, el grupo de correctores al que yo pertenecía fue duramente cuestionado por un autor, luego de publicado su libro. El hombre, al

parecer profundamente ofendido por ciertas correcciones (que enseguida se verán), mandó sendas cartas al gerente de la editorial y al director de la colección. Como se comprenderá, no puedo reproducir textualmente esas cartas; baste decir que rozaban el insulto, afirmando que su texto había sido "manoseado" y que la corrección del mismo no debió asignarse a "cualquiera". Me fue comisionada la tarea de efectuar un *descargo*, vale decir, una justificación o defensa de nuestras correcciones.

Lo transcribo a continuación (por supuesto, con algunas modificaciones imprescindibles), no porque sea una gran pieza estilística que alimente la leyenda épica de mi ego (Lacan *dixit*), sino porque en él se ven con gran claridad algunos de los problemas (comunes y extremos) que surgen en el tratamiento de los textos... y de los autores.

El original de este libro presentaba algunos problemas iniciales. Desde el punto de vista formal había algunos problemas de criterios de diagramación y disposición de las lecturas, que fueron resueltos por P. V. (corrector de estilo) y N*** (coordinadora de edición), como consta en la planilla adjunta, entregada a la sección de tipeo y armado. Había algún otro detalle, por ejemplo una lectura para el día 31 de junio (inexistente).

Algunas lecturas eran muy largas para el formato elegido finalmente en diagramación (caja y cuerpo de letra). Fueron acortadas de común acuerdo entre el autor y N***. Al mismo tiempo, el autor facultó a N*** para que acortara otras lecturas, si era necesario, pero no lo fue.

El autor frecuentó la editorial, entre otras cosas, para seleccionar personalmente la tipografía de tapa y otros elementos. Tuvo ocasiones de revisar varias veces el material ya armado. Incluso se le ofreció revisar las películas para dar su aprobación, pero rehusó invocando apuro por ver el libro terminado.

En realidad, los problemas de corrección más serios surgen a partir de lo siguiente. El libro está escrito en un castellano anticuado, a veces pesado, a veces poco inteligible para el público común. El autor afirma que este estilo fue *deliberado*, y lo sostiene en sus cartas, pero también hay exigencias editoriales que complican la cuestión. Los criterios generales de corrección que la editorial sostiene (salvo expresa orden en contrario) están dirigidos a que los libros sean accesibles para el público común de América latina, sin dejar de estar escritos en un castellano correcto pero *vigente*.

Como el autor siempre se manifestó particularmente susceptible en este punto, los correctores de estilo (P. V. y S***) trataron de "respetar" el original, de no "manosearlo" ni "toquetearlo", *en la medida de lo posible*. No se pudo evitar, no obstante, corregir los abundantes *errores de ortografía y sintácticos*, seguramente producto del uso de ese castellano antiguo. Por ejemplo, el autor insistió reiteradas veces en que la palabra "no" lleva acento. Hubo que convencerlo de que no es así (lo cual, tal vez como este "descargo", excede las funciones de los correctores, sobre todo si son "cualquiera"). Eran habituales, también, los acentos en * "tí", * "fué", * "imágen", * "éso", etc. En todo caso, se pueden relevar los originales, para apreciar bien la tarea de *mejoramiento* que se hizo en el texto. No se reclama agradecimiento por esto: esa tarea sí es de los correctores.

De todas formas, como el autor había aceptado *algunos* cambios, se pensó que podía admitir *otros*, siempre en función de todo lo antedicho.

Además, en las sucesivas revisiones (de estilo, galeras y armado), las personas que intervinieron (N***, P. V., S*** y R***) juzgaron *necesarias* ciertas correcciones que ahora, con el libro ya publicado, no le gustan al autor. Lamentamos que no haya habido un mejor acuerdo, pero todo se hizo con la mejor intención, que no fue,

por cierto, la de "manosear" ni "toquetear" nada. Es sabido que, cuando se "filtra" algún error y algún lector lo nota, los responsables son los correctores y, en definitiva, la editorial. No el autor, que sólo cosecha los méritos.

En una lectura cuya forma final el autor cuestiona, había una expresión muy anticuada y que *parece* un error: "a se alimentar". Se reemplazó por su forma normal: "a alimentarse". Dice Manuel Seco (*Diccionario de dudas de la lengua española*, Madrid, Aguilar, 1980), respecto del pronombre "se": "La lengua *actual* lo usa normalmente sólo antepuesto; pero *lo pospone de manera constante cuando el verbo es infinitivo*, gerundio o imperativo" (el subrayado es mío).

Hay más ejemplos similares: * "a oídas" en lugar de "de oídas" (pág. x), * "en torno suyo" por "en torno de ella" (pág. x), * "a no haber mediado" por "de no haber mediado" (pág. x), * "hueco dónde descansar" por "hueco donde descansar" (pág. x). *Etcétera*.

Los correctores deseamos que nuestro trabajo sea juzgado *también* por estas numerosísimas correcciones (así como, cuando hay *una* errata tipográfica en una página, hay más de mil letras y espacios correctamente revisados...).

Como conclusión, sugerimos que, de ahora en más, se le envíe a cada autor una copia "limpia" de las últimas pruebas de armado, y que él las firme, haciéndose responsable y dando su conformidad final. Así, si bien no se logrará ningún agradecimiento, por lo menos se evitarán reproches.

Pablo Valle
Profesor en Letras
(UBA)
Docente de Semiología
y Análisis del Discurso
(CBC, UBA)

¡Cuánta diferencia en la relación autor-corrector se trasluce en la siguiente carta del gran Miguel de Unamuno a un corrector del diario *El Sol*, de Madrid, pese a la evidente ironía y a la distancia inevitable que había de por sí entre ambos!

Unas palabras —más de cuatro—, mi estimado y paciente colaborador, sobre su función respecto a mis artículos. En los que, ya impresos, suelen aparecer erratas que si son leves, como una de hoy en que aparece *resuelve* donde escribí *revuelve*, otras obedecen, me figuro, a no tener a la vista, al corregir las capillas, mis originales y observar ciertas peculiaridades, algunas heterográficas, de este mi dialecto personal que el otro día me dijo Menéndez Pidal que es un super-castellano. Así, un día cuando yo escribí *engeño*, anadiendo que es voz desaparecida, me pusieron *ingenio*, que es la actual; otra vez pusieron *desesperado* donde yo decía *desperado*; en mi artículo sobre el mozo de la pedrada se me corrigió el *melencónico* —que es la forma corriente en el campo salmantino— por el oficial *melancólico*. Y etc.

Le ruego, pues, que tenga a la vista mis originales, ya que es naturalísimo e inevitable que el tipógrafo se deje llevar de lo corriente y lea lo que está habituado a leer. Y no pretendo que se me respeten ciertas peculiaridades heterográficas como *escojer, cojer, recojer, lijero*, etc. (como acentúo *telégrama*, y así lo pronuncio).

Y a este caso, le contaré lo que una vez me ocurrió al enviarme segundas pruebas de un libro. En el que yo suprimía ¡claro está! todas esas letras absurdas como las p, b y s de *septiembre, obscuro, inconsciencia, suscriptor*, etc. Había tachado una p de *septiembre*, y en segundas pruebas me la vuelven a colar con un marginal "¡ojo!". Volví a tacharla, y el "¡ojo!", y en vez de éste, puse: "¡oído!"

Y basta de tiquismiquis gramaticaleros. Procuro escribir con estas patitas de mosca lo más claro posible

—aborrezco la mecanografía tanto como la telefonía— y espero que me tolerarán mis dialectismos individuales y hasta mis peculiaridades heterográficas.

(Citado en José Martínez de Sousa, op. cit., a modo de prólogo.)

Lo que don Miguel llama su "dialecto personal", sus "dialectismos individuales", constituyen lo que en lingüística se designa como *idiolecto*, vale decir el lenguaje particular de una persona (a nivel léxico, sintáctico, etc.). Y es, en definitiva, lo que desde siempre se llama "estilo". No es discutible que cada autor (sea Unamuno, sea cualquier desconocido) tenga derecho a su estilo. También la editorial tiene "derecho" de diseñar y exigir el estilo que considera conveniente para sus fines comerciales o estéticos. Pero, en todo caso, el problema no debería dirimirse entre autor y corrector, al menos sin la mediación del editor o algún otro (más) responsable. Por desgracia, esta clase de "roces" es frecuente en las editoriales modernas, lo que hace sospechar que muchas veces el corrector actúa como fusible, o al menos como filtro, entre editores y autores. La negociación siempre se realiza de alguna manera y, si quedan lesionados, el corrector estará seguramente entre ellos.

Veamos la opinión de un famoso editor argentino que, al contrario de lo recién sugerido, da la cara directamente frente a un autor tambien famoso.

El rechazo y la aceptación de un original responde a determinados principios que se ha fijado la editorial, siendo uno de los más observados el ideológico, dicho esto a pesar de lo ofensivo que le resulte a los espíritus amplios

y tolerantes que aceptan todo, a condición de que no atente contra sus convicciones personales. Toda declamación en este sentido suele ser falsa. El interés que pueda despertar el tema como su tratamiento es otro factor que merece especial atención. Por esta exigencia debí soportar los desplantes de autores que se sintieron molestos por alguna indicación referida a su original. El caso más típico me sucedió con Enrique Cadícamo y su "Café de Camareras", relatos de comienzo de siglo de la mala vida nocturna de Buenos Aires. El material era muy bueno, pero resultaba cursi el estilo y los diálogos. Nunca pude digerir los versos de su tango "La casita de mis viejos" en que Cadícamo aclara que "el mucamo por la voz lo reconoció". Y le propuse reescribirlo o dárselo a alguien que pudiera hacerlo. ¡Para qué haber hecho semejante proposición! Enrique tomó los originales y diciendo cosas irreproducibles se fue dando un portazo. Poco tiempo después apareció "Café de Camareras", tal cual, con el sello de una importante editorial.

Es preciso mucho tacto para indicarle a un autor las modificaciones, los agregados o las supresiones que debe hacerse o, decididamente, rechazar el original. La experiencia lo provee a uno del correspondiente arsenal de argumentos y excusas para estos casos. El autor, ya sea por su cultura, el dominio de su especialidad o sencillamente por sentirse genial —por esto escribió el libro— posee una susceptibilidad y arrogancia intelectual que no le permite reconocer en el editor otra condición que la de un experto iniciado en la rara profesión de transformar los bienes del espíritu en bienes de cambio.

(Arturo Peña Lillo, *Memorias de papel*, Buenos Aires, Galerna, 1988, pp. 146-147.)

Vale la pena la extensa transcripción de esta cita, plena de joyitas... en varios sentidos. (Curiosamente, y lo consigno aunque otra cosa que NO debería ser este libro es una "autobiografía profesional", tuve la

oportunidad de corregir una obra de Cadícamo sobre Gardel, en otra editorial. Al contrario que don Peña Lillo, me reservo los detalles de mi experiencia.)

Y ya que empezamos con un autor renuente, el fabuloso Raymond Chandler, terminemos también con él:

> Quisiera mencionar un error en este artículo, porque es ese tipo de cosas que nunca puedo entender. Está en el noveno renglón contando desde abajo y dice: "Y no examinemos los resultados artísticos de manera demasiado crítica" (*And not examine too critically the artistic result*). Lo que yo había escrito era: "Y no examinemos de manera demasiado crítica los resultados artísticos" (*And not too critically examine the artistic result*). Es obvio que alguien, sin más razón que creer que estaba mejorando el estilo, cambió el orden de las palabras. Confieso que estoy completamente pasmado por la actitud literaria que esto expresa: la suposición, por parte de algún empleadito de la editorial, de que él puede escribir mejor que la persona que envía el material, que tiene un mayor conocimiento sobre la frase, cadencia y ubicación de palabras y que piense realmente que una oración con una sílaba fuertemente acentuada al final —y que precisamente por eso fue puesta allí— puede ser mejorada alterando el orden, de modo que la oración concluya con un cierre adverbial débil.
>
> (Raymond Chandler, carta del 12/12/1945 a Charles W. Morton. En op. cit., pp. 140-141.)

Anexos

"Obligaciones" del autor

El autor, antes de entregar sus obras a la imprenta, debe repasar los originales concienzudamente. Sabido es que por lo común los autores atienden más al fondo que a la forma en lo que escriben, fiando en que el corrector les enmendará los yerros, particularmente en lo tocante a puntuación; esto es causa, a veces, de que tanto el corrector de estilo como el tipográfico hagan ciertas correcciones que no reflejan exactamente el pensamiento del autor, debido en la mayor parte de los casos a la oscuridad con que éste ha presentado el original.

(José Martínez de Sousa, op. cit., p. 16.)

Instrucciones para presentar originales
(para autores y traductores amables)

1) ¡A máquina, de un solo lado del papel y a doble (o triple) espacio, por favor! Dejar márgenes anchos de ambos lados. Si se hacen agregados, que sea clarísima su ubicación.

2) Numerar las páginas correlativamente. Esto es muy importante.

3) Hacer todas las indicaciones necesarias sobre tipo de letra, marginación, espaciados, etc. En lo posible, en los márgenes. Si son coherentes, serán respetadas.

4) Si se presenta en disquete, aclarar en qué sistema y programa. En lo posible, tipear de corrido, como en una máquina de escribir común, no prearmado. Si se desea, hacer indicaciones para armar, en letras mayúsculas bien visibles. O hacer una impresión en papel e indicar en ella.

5) Tratar de ser lo más coherente posible en cuanto a mayúsculas, abreviaturas, citas a pie de página y todo otro ítem que se

preste a variación y confusión. Si no hay un criterio editorial al respecto, se elegirá la forma más frecuente.

6) Si hay citas a pie de página, numeradas correlativamente, por favor repasar que no se salteó ni se repitió ningún número.

7) Indicar claramente dónde deben ir los cuadros, figuras, etc., si los hubiera.

8) Algunos criterios editoriales que se nos haría un favor al tomar en cuenta:

....

....

....

....

....

....

(Ruegos encarecidos del autor de este libro, pocas veces puestos en práctica...)

Planilla de dudas para un autor (ejemplo)

Preguntar al autor (cuando lea y revise las galeras)

1) ¿Quiere los capítulos en página aparte? En ese caso, ¿impar o donde caiga?

2) Resolver duda de página 106 del original (tachadura ininteligible).

3) ¿Hay posibilidad de una copia más clara de los documentos del final?

4) Ver párrafos indentados. ¿Van así o se pueden mandar a margen izquierdo?

Envío de segundas pruebas (de página o compaginadas) a un autor (ejemplo)

Sr. T***:

Le enviamos una copia de su novela, ya armada, para que usted la revise y dé su aprobación. Tiene 272 páginas, exactamente, como se había previsto. No podrían agregarse más porque desbordaría la cantidad justa de pliegos.

También va la tipografía de tapa, solapas y contratapa, y un boceto de la tapa.

Si usted está de acuerdo con todo este material, podriamos proceder a la brevedad con la tirada en películas para la impresión del libro.

Lo saludamos atte.

Capítulo 3

El corrector y "su" editorial

> Si hemos de creer que los libros no son objetos inertes sino seres inanimados, las editoriales tienen el deber de evitar que anden por ahí pequeños seres deformes, lesionados, causando lástimas.
>
> (Bulmaro Reyes Coria, op. cit., epígrafe.)

Cuando se habla de estas cuestiones, suele darse mayor importancia a la relación entre el autor y el corrector, sobre la que hay abundante material (por lo menos anecdótico) y que fue tema del capítulo anterior. Pero todo quedaría incompleto si no se hablara, aunque más no sea brevemente, de la relación correlativa: la que une (o separa) al corrector y a la editorial para la cual trabaja.

En principio, parece obvio que esta conexión, desde el punto de vista laboral, puede dividirse en "relación de dependencia" y "trabajo *free-lance*". En el primer caso se cobra un sueldo mensual; en el segundo caso, unos honorarios establecidos previamente, por página o por trabajo global. Menos obvio es que

cada uno de estos tipos plantea diversos problemas, matices, ventajas, desventajas, etc.

Vamos a enfocar principalmente el primero de los casos, por lo que se hace necesario decir antes algunas cosas sobre el segundo. El corrector de estilo *free-lance* es un espécimen que abunda en mercados deprimidos como el nuestro, donde las editoriales prefieren no contar en su planta con más gente que la imprescindible, sea como sea que se juzgue esta necesidad, por temor al sobredimensionamiento de personal. Económicamente, puede representar una pérdida a corto plazo, ya que resulta mucho más barato pagar un sueldo mensual, que abarca un tiempo que probablemente le servirá al corrector estable para revisar muchísimas obras; mientras que el corrector independiente suele cotizar su trabajo un poco más arriba de este nivel. Las ventajas para las editoriales son: pueden prescindir mucho más fácilmente de sus servicios, tanto en momentos de crisis económico-financieras como en casos de ineficiencia; el pago se puede demorar o, al menos, manejar fuera de los plazos mensuales más o menos estrictos que determinan el pago de los sueldos.

En cuanto a la tarea concreta, es cierto que no varía en uno y otro caso. Tanto el corrector estable, de planta, como el *free- lance* cumplen la misma función, tienen las mismas obligaciones generales y deberían gozar de los mismos derechos (intelectuales, quiero decir). Pero el independiente disfruta una ventaja adicional: rara vez trata con el autor (aquí sí se agiganta la figura del editor o del director de colección como mediador básico), y pocas veces debe enfrentar reproches posteriores por algún error, real o

discutible, simplemente porque no "está a mano" para tal fin. Claro que, si estos errores se multiplican comprobadamente, corre el riesgo de no ser contratado nunca más, pero es raro que se entere directamente de esto, y en todo caso se evita el suplicio de convivir diariamente con sus errores pasados, como le ocurre al corrector estable.

Y ahora sí, vayamos al tema principal: nuestro corrector pertenece a un equipo de trabajo en una editorial constituida. ¿Cómo se compone ese equipo de trabajo? Más o menos así: editor/es (o director/es editorial/es, o director/es de colección), autores, otros correctores, diagramadores, tipeadores. Todas estas *funciones* (que pueden reducirse a menos *personas*, sin que varíen sustancialmente) configuran un campo de fuerzas sumamente complejo y conflictivo. La relación con el autor ya fue explicitada, pero falta pensar su ubicación en un contexto mayor. También aquí se plantea aquella cuestión de la "batalla de los egos", de las disputas de poder que muchas veces pierden de vista el trabajo que se tiene entre manos para concentrarse en otros menesteres aparentemente ajenos.

En todo caso: ¿Hay un organigrama? ¿Qué posición ocupa cada uno en él? ¿Quién se subordina a quién, quién toma decisiones, quién tiene la última palabra en cada tema, quién será culpado justa o injustamente por un error?

Es sabido que la ausencia y la presencia de organigrama tienen sus ventajas y desventajas. Así como la cuestión de la responsabilidad individual o compartida. Si la responsabilidad es individual, cada uno sabrá qué tiene qué hacer, él y los demás, sin poder

delegar culpas ni hacer reproches a nadie, lo que resulta una ventaja; pero cuando falte o falle una persona, nadie hará su trabajo, y esto es una desventaja. Al contrario, el trabajo en equipo permite que sus integrantes se releven, por lo menos hasta cierto punto, pero puede producir que algunos no cooperen y se escuden en los demás para no hacer nada. El tema es demasiado largo para abarcarlo aquí pero todavía diré algunas cosas más sobre él.

El corrector puede estar más o menos apoyado por su editor, y a su vez puede confiar más o menos en sus otros compañeros de trabajo. Debe evaluar claramente hasta qué punto está autorizado a hacer correcciones y arriesgar su opinión, oficial o no, sobre el texto que esté corrigiendo. También deberá situarse correctamente en relación con el manual de estilo, explícito o implícito: qué normas regirán su trabajo, si ya están perfectamente especificadas (y las comparte con los otros) o tendrá que ir estableciéndolas sobre la marcha (y si éstas, también, serán válidas para los otros, lo cual crea toda una nueva serie de conflictos posibles).

Un punto sumamente delicado es la relación con el departamento gráfico, o de arte, o como se denomine en cada editorial la sección formada por los diagramadores, tipeadores, armadores, etc. En la actualidad, para todas estas tareas se utilizan computadoras, como ya dije, pero la naturaleza de los problemas no varía demasiado por ello, solamente se especifica un poco más. Aquí se trata de establecer "normas mínimas de convivencia" para que los trabajos se realicen en la mayor armonía posible, que de todas maneras nunca será perfecta.

Por más que correctores y tipógrafos pertenezcan, aparentemente, a un mismo equipo, los choques se hacen inevitables y sólo se pueden morigerar esforzándose para seguir algunas recomendaciones básicas:

* Los originales para tipear deben ser muy prolijos. Esto comienza con el autor, pero el corrector de estilo debe hacer todo lo posible para mantener la limpieza del original, si la hubo, o mejorarla cuanto pueda. Líquido borrador, buena letra y mucha paciencia pueden acallar los a veces justos reproches de tipeadores y diagramadores. Y evitar que se multipliquen los errores para la próxima corrección de pruebas.

* La primera corrección de estilo debería ser la única. No se puede corregir estilo sobre las pruebas, y mucho menos sobre las páginas ya armadas (salvo que no haya habido oportunidad antes). Esto causa no ya reproches sino iras difícilmente aplacables, y con razón. Es cierto que ante cada lectura surgen nuevas posibilidades, variantes, ideas, pero en las pruebas de galeras hay que resignar la perfección y sólo marcar los claros errores que se hayan escapado anteriormente. Por cada uno de ellos, pedir disculpas al que siga en la cadena de producción. Todos somos humanos, pero el corrector de estilo debe acercarse todo lo que pueda a ser un robot del lenguaje.

* Por lo anterior, no variar criterios entre una corrección y otra, salvo que se descubran errores insoslayables. El manual de estilo es infinitamente perfeccionable, pero esto no significa que, por ejemplo, ante cada innovación de la Real Academia, se modifique un texto ya tipeado o ya listo para la imprenta.

* Dentro de lo posible, ser permeable a las sugerencias de tipeadores y diagramadores. Por ejemplo, los tipeadores de hoy no conocen bien los signos de corrección (muchos correctores tampoco) y es bueno ser lo mas explícito que se pueda, o estar dispuesto a permanentes consultas. Los diagramadores, por su parte, son muy proclives a subordinar todo a las exigencias del diseño gráfico, que sin duda es una tiránica divinidad de esta época: acentos, puntuación, mayúsculas, suelen ser víctimas propiciatorias en los altares de la Simetría, el Buen Gusto, la Comunicación Visual, etc. Ante esto, flexibilidad y paciencia para explicar.

Si se siguen estos consejos con la mayor buena voluntad, es posible que se trabaje en cierta paz. Y se consiga, por ejemplo, que, si un tipeador o un armador ve un error que se le ha escapado al corrector, lo corrija él mismo con gran espíritu de cooperación, en lugar de dejarlo pasar con toda maldad. Éstas son indudables ventajas del trabajo en equipo, esté o no previsto por un frío organigrama.

Otro tema candente es la relación con el editor o director editorial. Éste sí suele ser el superior inmediato del corrector de estilo, aquel a quien hay pedirle directivas antes de trabajar, y rendirle cuentas después. Él fija los límites entre los que el corrector se moverá: si sólo corregirá estilo superficialmente, si lo hará a fondo, si deberá volver a redactar algunas partes, si hará una prediagramación, etc. Y, a su vez, juzgará con determinados parámetros (a veces cambiantes) la calidad de los resultados de esa tarea.

Por lo tanto, mucho dependerá de sus características personales: intelectuales, morales, emocionales. Un editor inseguro descargará sobre el corrector todas sus vacilaciones y dudas, además de enfrentarlo, muy posiblemente, con el autor. Un editor tiránico puede parecer que hará todo lo contrario, pero esto dependerá también de su capacidad intelectual. La falta de ésta hace que se vuelva desconfiado y que evite jugar todas sus cartas a una sola persona. Frecuentemente, hará corregir el mismo trabajo varias veces, o consultará con gente exterior a la empresa, para cotejar opiniones.

Todo esto puede parecer desgastante, pero es bueno reiterar (por si no se lo ha entendido bien hasta ahora) que el oficio de "hacer libros" no es un jardín de rosas; todo lo contrario: es sólo un poco menos alienante que hacer diarios y revistas.

En la actualidad, este oficio ha decaído por doquier, en casi todos sus aspectos (sólo el tecnológico se ha desarrollado hasta límites increíbles). No es extraño que ya no existan los editores "de antes", esa mezcla de artesanos, comerciantes y mecenas. Así como tampoco existen los correctores de oficio: ahora lo son (lo somos) profesores universitarios que no pueden (podemos) vivir de un solo sueldo (ni de dos, ni de tres...), y van (vamos) aprendiendo sobre la marcha un conjunto de técnicas de las que, como cualquier hijo de vecino, no tenían (teníamos) ni noticia.

Para estos sufridos congéneres, fueron los anteriores, tímidos y a veces indefinidos (como la índole de su tarea) consejos.

La corrección es una profesión demasiado compleja, y no es fácil evitar todos los errores. Ningún editor o autor sensato apabullará a un corrector porque se le haya escapado *una errata* (siempre, naturalmente, que no se trate de algo habitual, lo que demostraría poca pericia para el oficio o mala voluntad en el trabajo, lo cual cambia radicalmente las cosas).

(José Martínez de Sousa, op. cit., p. 96.)

Anexos

1. Informe sobre corrección del libro XXX

(o qué es lo que pasa cuando las cosas no se organizan)

En el trabajo de corrección de este libro se enfrentaron desde el principio diversas complicaciones. El original fue presentado en dos partes, cuyas relaciones eran problemáticas. Sobre la marcha, se fueron agregando partes nuevas, desechando otras —supuestamente por repetidas o innecesarias— y cambiando el orden preestablecido. También había grandes parrafos y páginas enteras escritas a mano, muchas veces de manera ininteligible.

Se hizo una corrección de estilo *preliminar*, que en muchos casos consistió en verdad en una nueva redacción, ya que la original era más que deficiente, perjudicando el entendimiento elemental del texto. Esto, más allá de errores gramaticales y ortográficos, y sin tener en cuenta el problema —sumamente complejo— del lector a quien se dirige el libro. Como éste no está bien definido en cuanto a su mercado y mezcla niveles muy distintos de competencia profesional y lingüística, esto añade problemas suplementarios al trabajo de corrección de estilo.

Una vez tirada la primera galera, se procedió a otra corrección, esta vez de pruebas, aunque aportando nuevas soluciones a los problemas estilísticos que aún persistían. Algunas dudas fueron evacuadas por el autor, pero no hay documentación detallada de este proceso (en su mayor parte, verbal, sin directivas claras a las que recurrir en caso de necesidad). Luego de esta primera corrección de pruebas, hubo una larga pausa en el trabajo. Durante ella, surgieron inconvenientes, sobre todo por nuevos agregados y cambios en el material ya impreso. El autor procedió a recortar las galeras, anadir nuevos párrafos a mano y páginas mecanografiadas pero sin corrección de estilo ninguna.

Entonces, se procede a una segunda corrección de galeras (actualmente en curso). A los inconvenientes que se vienen acumulando desde el principio, se suman ahora otros tantos: ha pasado mucho tiempo desde la primera corrección y los agregados

han alterado la continuidad del texto de una forma difícil de evaluar. Hay distintos niveles de corrección en distintas partes del texto. Los agregados no han sido corregidos previamente y su inserción en el texto es problemática.

Se agregan epígrafes que están extraídos del texto mismo, pero dificultosamente señalados. La bibliografía tiene problemas de criterios que el corrector no puede solucionar.

Se sugiere extremar los cuidados en la corrección final, luego del armado. El actual corrector ya ha leído el texto muchas veces, pero esto no es garantía de ausencia de errores, dados los problemas descritos antes. *Al contrario*, en la actualidad el texto es caótico y la simple lectura no alcanza a percibir sus problemas, superficiales o profundos.

Firma,

fecha.

Con copia a: director editorial, director de colección, jefe de arte.

Nota: Esta terrible "justificación" fue redactada, como el lector habrá imaginado ya, a pedido de un editor irritado por las demoras y los excesivos costos que estaba demandando un libro particularmente complicado. Las conclusiones deberían hacernos reflexionar sobre los problemas que condujeron a ese caos, mucho más frecuente de lo que se cree: 1) complejidad intrínseca del material, es cierto; 2) autor poco ordenado, poco prolijo y poco informado sobre los procedimientos editoriales; 3) por lo tanto, ausencia de un editor o director de colección con firmeza para coordinar las distintas tareas y solucionar los problemas *antes de que se produzcan*. El corrector no se lava las manos, es fatalmente inocente de todo esto, porque sólo aborda el trabajo cuando ya está empezado y no tiene suficiente autoridad para reencauzarlo.

Sin embargo, recordar que:

"La culpa siempre es del corrector."

Y para equilibrar un poco esta malhadada balanza de las relaciones institucionales, vaya otro ejemplo, un poquito más positivo; esta vez, se trata de un nota del corrector al director de colección.

Por la índole sumamente específica de la obra, tuve que limitarme a revisar sólo el aspecto gramatical y ortográfico. También traté de unificar criterios todo lo posible, pero —dadas la confusión y desprolijidad del original— me resultó muy difícil, porque no siempre pude distinguir entre títulos, subtítulos, consignas de trabajo, notas al pie, etc.

Sugiero que, antes de pasar a tipeo/diagramación, se solicite al autor que marque con más claridad esas distintas categorías de textos. (Esto es importante, por ejemplo, para unificar la puntuación: los títulos no llevan punto final, las consignas sí, etc.)

Otro tema importante, ya visto anteriormente en libros de matemática. Se trata de cuándo poner las cifras en letras y cuándo en números. Traté de seguir el criterio del autor pero me perdí. Creo que ésta es otra tarea para solicitarle al autor, tanto para asegurar una mayor uniformidad como para salvar la responsabilidad editorial.

No controlé que los ejercicios, cálculos, tablas, etc. estuvieran bien. Esto tendrá que revisarlo el autor, también, o algún experto en el tema (y varias veces, si es posible...).

2. Planillas de costos

Ya dijimos que el corrector *free-lance* cobra por página o por trabajo terminado. El primer parámetro es muy indefinido, está de más decirlo, ya que una página puede ser de 10 cm x 10 cm o del tamaño de una sábana, con la correspondiente cantidad de renglones o líneas en cada caso. Las editoriales más avanzadas en la materia cuentan por páginas de 30 líneas x 60 espacios (la página "periodística") o la cantidad equivalente de "caracteres" medidos por computadora. Como sea, en este caso es

más fácil para la editorial medir el costo neto de la corrección. No hay demasiados cálculos para hacer y, más que engorrosas planillas, lo que se necesita son facturas o comprobantes de pago firmados por el trabajador independiente.

Ejemplo (sugerido)

Libro: ....

Autor: ....

1. Corrección de originales

Corrector: ....

Fecha: ....

Costo (según factura número...): ....

Observaciones: ....

2. Corrección de galeras

Corrector: ....

Fecha: ....

Costo (según factura número...): ....

Observaciones: ....

3. Corrección de segundas galeras (si las hay)

Corrector: ....

Fecha: ....

Costo (según factura número...): ....

Observaciones: ....

4. Corrección de armado

Corrector: ....

Fecha: ....

Costo (según factura número...): ....

Observaciones: ....

Este tipo de trabajo también permite prever costos y planificar, en general, con bastante aproximación, ya que se dispone de datos fundamentales: cuánto cobra cada corrector, cuánto tarda y cómo es su trabajo en cuanto a calidad.

Se deduce de lo antedicho, por contraposición, que para el caso de los correctores estables o de planta el cálculo es más difícil, porque entran a tallar las horas empleadas en cada trabajo y el costo de la hora de trabajo, lo que requiere un cálculo contable mas específico.

Ejemplo

Corrector ....

Mes ....

Día	Libro	Tarea	Páginas	Horas
....	....	....	....	....
....	....	....	....	....
....	....	....	....	....
....	....	....	....	....

En el rubro "Tarea" habría que especificar qué tipo de corrección se ha hecho (de originales, de galeras, etc.). Siempre es conveniente, por supuesto, dejar en algún lado lugar para las "observaciones", porque aquí hay mucho que aclarar. Los contadores y otros neófitos en la materia nunca van a entender por qué el Libro 1, de 192 páginas, se corrigió en 8 horas, y el Libro 2, de 64 páginas, tardó 17 horas (el mismo corrector, se entiende). Es que cada libro es un mundo aparte, y plantea problemas siempre diferentes, aunque medie un gigantesco esfuerzo de estandarización (y Dios sabe que lo intento...). La dificultad para planificar tiempos y costos deriva de esta realidad incontrastable.

Supongamos que cada corrección/lectura *free-lance* cueste 100 pesos. Si la primera lectura encuentra 50 errores, cada error costó —obviamente— 2 pesos. ¿Vale la pena hacer más lecturas? Supongamos que una segunda lectura descubre 10 errores: cada error costó 10 pesos. Y, si una tercera lectura descubre un solo error, éste habrá costado... ¡100 pesos!

Por supuesto, se me dirá que la importancia (la justificación) de cada corrección no está dada por la cantidad de errores que descubra, sino por la envergadura de estos errores. Sea. Pero la decisión sobre el número de correcciones que un material necesita no debería estar en manos del corrector (aunque él puede dar una opinión fundamentada), por lo menos exclusivamente, ya que atañe al cálculo de costos totales e influye en el precio final del libro.

Capítulo 4

El manual o libro de estilo

Un libro de estilo no es una gramática ni un diccionario al uso. Es simplemente un código interno de la Redacción de cualquier medio informativo que trata de unificar sistemas y formas expresivas, con el fin de dar personalidad al propio medio y facilitar la tarea del lector.

(*El País. Libro de estilo*, Madrid, Ediciones El País, 1990, contratapa.)

Lo ideal sería que cada establecimiento tipográfico o editorial tuviera redactadas unas normas específicas sobre todos aquellos aspectos que admiten diversidad de opiniones (división de palabras, versales, acentos, etc.), con el fin de que, sin salirse de las normas académicas o de las generalmente aceptadas (caso de las versales), todos los cajistas, linotipistas y correctores se atuvieran a ellas, con lo cual se evitarían muchas pérdidas de tiempo no sólo por tener que trabajar dos veces, sino en discusiones que siempre se presentan por motivos las más de las veces fútiles. Las editoriales ahorrarían tiempo y dinero encargando a una persona idónea la redacción de unas normas a este respecto.

(José Martínez de Sousa, op. cit., p. 59.)

¿Por qué es "ideal" disponer de un manual de estilo en una editorial de cualquier envergadura y especialidad? Si tanta es su utilidad, ¿por qué no es frecuente su existencia?

He aquí preguntas que nos adentran más todavía en un camino plagado de rispideces.

En cuanto a la definición del manual de estilo, creo que no hace falta decir mucho más. Está tan ligada a la propia definición del corrector, que ya se nos apareció en el primer capítulo de este libro. A pesar de su título algo pomposo, se trata solamente de un grupo de reglas específicas que una editorial establece para la confección de sus propios libros. Puede haber reglas de contenido ortográfico, sintáctico, lexicológico, etc., pero también tipográfico, de diagramación, de estilo general, de temas, de moral, y de una infinidad de contenidos. Tampoco se trata de que *todos* los libros se sometan a las mismas reglas, pero *alguien o algo* debe especificar en cada caso qué reglas prevalecen.

Por experiencia propia, podría afirmar que, a mayor cantidad de reglas, menor es la atención que se les presta. Esto no es óbice para que existan, ya que siempre serán un punto de referencia ante una duda o discusión, si no un estímulo para que se intente reducirlas al mínimo eficaz. Quiero decir que sale sobrando especificar reglas gramaticales que cualquier corrector medianamente culto debería conocer y, sobre todo, que se encuentran en cualquier libro de "dudas" o incluso de gramática escolar. Esto vale para las normas de acentuación, por ejemplo, que en castellano son muy sencillas (aunque tienen sus recovecos, como las palabras compuestas, las formas verbales del voseo, etc.: precisamente éstos serán los que deban figurar en el manual).

Lo que sí hay que tener en cuenta, entonces, es la existencia de una regla que especifique justamente esto, es decir, que "la editorial sigue los criterios gramaticales académicos", o algo así. Y las demás reglas resolverán los casos dudosos, facultativos o aquellos en los cuales la editorial se aparte de la norma académica.

Pero volvamos a lo anterior. Es muy difícil que exista algo así en una editorial argentina. (Y no me estoy refiriendo a un manual en forma de libro; bastaría un conjunto de fichas ordenadas alfabéticamente, como las que siguen más adelante, o incluso un par de páginas abrochadas y con letra muy, muy chiquita.) A lo sumo, en los últimos tiempos es frecuente que editoriales de diverso tipo, incluso muy serias y prestigiosas, utilicen —sin ninguna discriminación ni adaptación— manuales de estilo ya existentes y esforzadamente diseñados por especialistas de grandes medios. Por ejemplo, el del diario *El País*, el del diario *ABC* o el de la agencia EFE (ver bibliografía comentada). Esto es mejor que nada, como ya veremos. Otras empresas se "arreglan" con el *Esbozo* de la Real Academia (de muy dificultosa consulta, a pesar de su índice alfabético), o con algún libro de "dudas" como el de Seco o el de Martínez de Sousa que, con ser extraordinarios, no son suficientes.*

* Este párrafo fue redactado antes de que se pusieran a la venta los manuales de estilo de los diarios *Clarín* y *La Nación* (e incluso el de *Página/12* estaba en elaboración, a cargo del escritor Charlie Feiling, recientemente fallecido). Es prematuro evaluar los alcances de la experiencia y esos textos mismos, con sus virtudes y defectos, por lo cual lo afirmado tiene vigencia aún, en especial en el ámbito de otro tipo de editoriales que, previsiblemente, se limitarán a usar el manual de *Clarín* o de *La Nación*, en lugar del de *El País*.

Pasa que cada editorial es un mundo propio, una especial conjugación de necesidades de mercado, aspiraciones estéticas y éticas, deseos abstractos y posibilidades concretas. Un manual de estilo se hace para una editorial en particular, y sólo sirve para ella. Muchas de las reglas podrán parecer arbitrarias, sobre todo a los ojos de extraños o recién llegados, pero casi todas son el fruto de cierta reflexión o, la mayoría de las veces, de una negociación constante entre los factores de poder mencionados en el capítulo 3, más los gustos e inclinaciones de quienes las elaboraron.

Entonces, utilizar manuales ya confeccionados puede ser válido, siempre y cuando se haga una verdadera labor de adaptación, de aplicación a otra realidad tan concreta como la original pero muy distinta, lo cual equivale casi a empezar de cero. Cierto es que pueden servir de guía para conocer los temas que habrán de resolverse. Pero hay otro problema: ningún manual resuelve *todo* lo que puede plantearse como duda. Siempre hay puntos oscuros, que se dan por sabidos o que ni siquiera se les ocurrieron a quienes redactaron cada texto de consulta. Entonces suele recurrirse a *varios* manuales, lo que estaría muy bien en principio, pero tiene otra pequeña desventaja: no todos los manuales opinan lo mismo sobre cada tema, ni dan la misma solución para las dudas que cotidianamente nos van a asaltar.

El tema parece infinito, ¿no es cierto? O más bien circular, porque nos vuelve al principio, a la necesidad impostergable de que exista un manual de estilo como referencia interna para cada trabajo de la editorial. Y que sea un manual redactado *desde adentro* de

la misma editorial, teniendo en cuenta, como dijimos antes, sus necesidades y sus deseos, sus obligaciones y sus posibilidades. Su contexto real, en suma, y que como tal estará sometido a algún grado, inevitable, de mutabilidad temporal, como dice el amigo Rafols:

> El idioma no se estanca. Es cierto. Nada más noble que rectificarse en provecho del conocimiento y en beneficio de la evolución propia del mismo, pero en materia de lenguaje es tarea ardua corregirse después que la ortografía o el significado de las palabras nos ha hecho un callo en la cabeza.
>
> (José M. Rafols, op. cit., p. 111.)

¿Y por que no suele usarse manual de estilo en *nuestra* realidad?

Se pueden enumerar varias razones: ignorar su existencia y utilidad; creer que no es necesario; no disponer de nadie que se encargue de hacerlo. Todas éstas suponen distintos grados de negligencia en los responsables de una editorial. Pero hay otra que es más compleja y que se relaciona con algo que mencioné varias veces, hasta hacerlo parecer *sólo* una peculiar obsesión mía (sin duda *también* lo es). La cuestión del poder, digo.

Una serie de normas inequívocas, taxativas, "en blanco y negro", como dicen los norteamericanos, impide gran cantidad de discusiones y las consecuentes imposiciones, arbitrarias, a veces cambiantes. Los responsables intelectuales (editor, jefe de correctores, coordinador, etc.) pierden gran parte de su ascendiente sobre el resto, su poder de veto, la necesidad de ser consultados constantemente, y el derecho de

que sus respuestas sean cualesquiera. Con un manual, las preguntas, las dudas, en su mayoría, "se resuelven solas", por así decirlo, y no permiten los permanentes ejercicios de poder que son tan necesarios en ciertos contextos cuasi patológicos. Parece rebuscada, lo admito, pero pido crédito para esta poderosísima y subterránea razón de que muchas editoriales carezcan de algo que es, a todas luces, un instrumento de trabajo eficacísimo.

Otro problema: ¿Quién redacta el manual de estilo? Se puede, como dice Martínez de Sousa, contratar a alguien exterior a la editorial, un experto, para que lo haga. Pero esto, además de su costo, tiene el defecto de que parece una imposición, justamente, del exterior, que surge de parte de alguien que no conoce íntimamente las características de la empresa. Esto último, cierto o no, podría servir como excusa para que el manual no sea aceptado por los empleados, o para que éstos lo vayan modificando, correcta o exageradamente, haciendo inútil el gasto inicial. Algo parecido, aunque muy atenuado, podría ocurrir si el manual fuera confeccionado unilateralmente por el editor general o por el jefe de correctores. Lo ideal, entonces, es que todos los interesados participen de la redacción del manual, o al menos den su aprobación antes de que se ponga efectivamente en práctica. Esto los involucraría a todos, al menos como para que luego no haya objeciones de fondo. Cambios, siempre los habrá, como ya dije, pero son saludables dentro de ciertos límites, y cuando siguen el mismo método de establecimiento.

Con las excepciones en su aplicación, en cambio, no hay democracia posible. Generalmente se deben a

factores que sólo conoce el superior jerárquico, y sólo éste podrá ordenarlas, incluso sin dar cuentas a nadie. Por ejemplo, determinado trato con un autor renuente o la compra de una traducción ya hecha en otro país y que sería muy caro modificar.

A todo esto, el lector un poquitín distraído se preguntará: ¿Y qué pasa con las editoriales donde no hay manual o libro de estilo, que precisamente son mayoría? ¿No funcionan, hacen todo mal, cierran, qué? Aquí va, entonces, otra de mis audaces teorías, ya esbozada anteriormente, la del "manual de estilo implícito". Vale decir, el corrector que no disponga de un conjunto de normas expresas y taxativas, aplicará aquellas que él conozca o aquellas que algún responsable le comunique oralmente sin comprometerse (fuente de futuros reproches), o incluso actuará basándose en sus conocimientos sobre la editorial, sobre el tipo de texto que tiene entre manos, o según su intuición y a la buena de Dios. Pero todo esto constituirá, inevitablemente, lo que he llamado "manual de estilo implícito", que es un lamentable sustituto del verdadero y nos sirve, de paso, para confirmar su importancia.

Para finalizar, se me hace necesaria una aclaración. Por más exhaustivo que sea un manual de estilo (y ya dije que si es muy frondoso pierde parte de su eficacia), no podrá solucionar *todos* los problemas, que son infinitos. Sí, aunque parezca exagerado, porque cada libro es un mundo propio (¿ya lo dije muchas veces?) y rara vez se puede normalizar *completamente* una serie muy grande de libros. Entonces, siempre hay un margen, más o menos amplio según la editorial, la colección, el libro, para el "olfato" del

corrector. O para la intervención del responsable de la edición o del jefe de correctores.

Vaya como ejemplo de esto, lo siguiente. Como jefe de correctores, a menudo he tenido que dejar notas como ésta (que si bien se refiere a una corrección final, ilustra bastante bien lo dicho):

Estimado T*** (un corrector a mi cargo):

Te dejo para revisar este armado del libro de Fulano, cuyas pruebas ya has visto en alguna ocasión.

Por favor, hay dos "cositas" que quiero que mires con más cuidado:

- Los cortes de palabra a final de renglón. El autor usa muchas palabras con guiones intermedios. Hay que tratar de que no se corten *además* en el final de la línea. Si esto ocurre, marcálas y después tratamos de solucionarlo.

- El autor pidió que se use la palabra "consciencia" (con s). Te acordarás de esto. Prestá atención por si en las anteriores correcciones se escapó alguna sin s.

Gracias.

Pablo

(fecha y hora)

A continuación, en el anexo, se transcribe un minimanual de estilo que tiene como desventaja su brevedad y como ventaja (compensatoria, creo) el hecho de estar en pleno funcionamiento en una editorial (con algunas variantes muy específicas para uso de esa empresa). El autor de este libro lo fue redactando, ante problemas concretos que iban surgiendo en la más crasa práctica, sobre la base de directivas editoriales,

recomendaciones académicas y decisiones individuales y grupales (con otros correctores).

Los temas están definidos y agrupados alfabéticamente. En su origen estaban consignados en fichas individuales de fácil consulta. Muchas veces se remite a otros documentos u obras, para no abundar innecesariamente. (Recordar que se trata de una editorial donde, por diversas razones, se hace predominar el criterio gramatical-académico.)

(Sugiero al lector interesado, o futuro corrector, que fotocopie las siguientes páginas, recorte las "fichas" y vaya armándose —hacendosamente— su propio manual.)

Anexos

1. Manual de estilo

*(El * indica expresión incorrecta, agramatical, no aceptada, etc.)*



A + INFINITIVO

- Es anglicismo.

  * Tarea a realizar.

- Se reemplaza, según el contexto o la intención:

  Tarea que se debe realizar (hay que realizar)
  se va a realizar (realizará)
  ha de realizarse
  por/para realizar

- De hecho, muchas veces es innecesario.

  Modelo (a imitar).
  Camino (a seguir).
  Errores (a corregir).

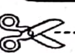


ABREVIATURAS

- Evitar todo lo posible dentro del texto.

  página (pág., p.).
  capítulo (cap.).
  tercer/tercero (3.°).
  señor, señorita (Sr., Srta.).
  usted (Ud.).

- Se prefiere "etc.", siempre (o bien "etcétera", pero también siempre).





ABREVIATURAS DE LOS LIBROS BÍBLICOS

- Seguimos la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1986.

  Jn 14, 17; 1 P 3, 4.

- Si son varios versículos seguidos, con guión:

  1 Co 4, 5-8.

- Si son salteados, comas (o puntos) y/o copulativa:

  Mt 4, 5, 10; Lc 16, 4, 11 y 23.
  Ga 8, 17 y ss.; 9, 5-7. 10. 14-16.

- Al final de párrafo o frase:

  ... Dios" (Jn 7, 2).

- Cuando la cita no es textual (aunque esté entre comillas), usar "cf.":

  ... Dios (cf. Jn 7, 2).



ACENTUACIÓN

- Las mayúsculas se acentúan **sin excepción** (incluyendo tapa, títulos, subtítulos, etc.).

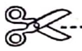
- Se acentúan los pronombres éste, ése, éstos, aquéllos, etc., siempre que no sean antecedentes de una subordinada.

  éste es mi hijo
  éstos afirman lo contrario
  estos que afirman lo contrario
  aquellos por quienes luchamos
  ese al cual te dirigiste
  esta de la que se dice tal cosa

- La "o" entre números va acentuada:

  15 ó 20
  uno ó 34
  25 ó más





ADJETIVOS NUMERALES

- "Onceavo/a", "doceavo/a" son partitivos: la doceava parte (* el doceavo de la fila)
- Los ordinales son: undécimo, duodécimo, decimotercero, vigésimoprimero, etc.

(Ver Seco, pp. 363-364.)



APELLIDOS Y NOMBRES

- Generalmente no los traducimos, pero tratamos de utilizar la versión castellana cuando es la más conocida, sobre todo en los nombres de filósofos y Padres de la Iglesia: Avicena, santo Tomás, Tomás Moro, Federico Nietzsche, Juan Casiano, san Benito.
- En los apellidos que están precedidos por partículas (de, von, van), éstas se escriben con minúscula cuando va el nombre completo y con mayúscula cuando sólo se cita el apellido:

Giuseppe de Santis-De Santis

Charles de Gaulle-De Gaulle

Ludwig von Bertalanffy-Von Bertalanffy





CITAS BIBLIOGRÁFICAS

(No hay una sola forma de hacer bibliografías y notas a pie de página. Tratamos de seguir las siguientes normas, aunque si un autor opina distinto, y razonablemente, lo respetamos. En este caso, como siempre, buscamos la uniformidad de criterios, y no imponer los nuestros. Tampoco están contempladas todas las posibilidades, que son muchas.)

Ejemplo:

Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950, p. 156.

- Todos los datos separados por comas.
- El orden es: autor, título, (traductor), ciudad, editorial (sin la palabra editorial, ni similar), año, (página/s).
- Nombre del autor en mayúscula/minúscula (no mayúscula/mayúscula ni versalita). Pueden ir iniciales solamente.
- Títulos de libros y obras independientes en general van en *bastardilla*. Si se trata de un artículo de diario o revista, o del capítulo de un libro, va entre comillas dobles.

Ejemplo:

Freud, Sigmund, "El yo extraño", en *Revista argentina de psicología*, año XII, núm. 5, diciembre de 1994.

- Las fechas preferimos citarlas completas (2 de diciembre de 1956, abril de 1947); si no, entre barras (27/11/1961).
- Los títulos de libros, artículos, etc., se consignan en su idioma original (sin traducir). Se aceptan transcripciones de otros alfabetos (cirílico, griego, japonés) al latino. En cambio, las ciudades se ponen en su forma castellana, si la tienen: Milán (no Milano), Nueva York (no New York), Londres (no London), Turín (no Torino), San Pablo (no São Pablo), etc. (Para esto, consultar el libro de Martínez de Sousa, p. 235.)
- Puede usarse pág./págs. o p./pp., pero recordar que después del punto va un espacio. Usamos "y ss." si es necesario, vale decir: pág. 234 y ss. (no 234s u otra forma).
- En la forma abreviada, va el nombre del autor y luego el año entre paréntesis:

Ander-Egg, Ezequiel (1996), *Técnicas de investigación...*

En este caso, la referencia del texto va entre paréntesis: (Ander-Egg, 1996, p. 127), y las entradas se ponen por orden ascendente de fecha (no por orden alfabético).





COMILLAS

- Se usan para neologismos ("ortopraxis", "mundanidad", "yoiedad") y argentinismos ("enchastrar", "afanar").
- También como marca de metalenguaje:

  La palabra "estética" es...

  "Sabiduría" quiere decir...
- Después de puntuación:

  Juan dijo: "No es cierto." (Criterio editorial.)

  Juan dijo que "no es cierto".

  ?" "¡ (sin punto intermedio)
- Cuando una cita textual ocupa varios párrafos, sólo ponemos comillas al principio y al final. (Como excepción, comillas de seguir.)
- Si hay citas dentro de citas, usamos comillas simples. Si hubiera un tercer nivel (en los textos bíblicos es frecuente), aplicamos bastardilla o nada (siempre que sea claro).



DOS PUNTOS

- Son de aplicación bastante restringida en castellano. No abusar de ellos.
- Se escribe con mayúscula lo que sigue, cuando es una cita textual, de estilo directo (aunque no tenga comillas).

  Juan dijo: Eso no es cierto.

  Yo me pregunto: ¿Para qué?
- Con minúscula si es una enumeración común:

  Hay dos opciones: ésta y la otra.

  Tuvo varios empleos: albañil, sacerdote, corrector.
- Las comillas y el punto final van así (criterio editorial):

  ________: "________________."
- Tratar de que en una misma oración no se repita dos o más veces.





EXTRANJERISMOS

- No abusar. (Depende mucho del tipo de texto; a veces son inevitables, sobre todo en libros científicos.)
- Si no se pueden remplazar por su equivalente castellano (académico o vulgar), los ponemos en bastardilla.

  Rol: función, papel.

  Test: prueba, examen.

  Smog: esmog (no aceptado por la Academia).

  Status: estatus (no aceptado por la Academia).

  Stress: estrés (aceptado por la Academia, 1992).



GALICISMOS SINTÁCTICOS (con "que")

- Los evitamos (son muy frecuentes e insidiosos).

  * Fue entonces que nació.

  * Es por esto que se hace.

Correctos:

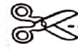
  Fue entonces cuando nació.

  Es por esto por lo que se hace.

O más sencillamente:

  Entonces nació.

  Por esto se hace.



GERUNDIO

No lo eliminamos por razones "estéticas" (salvo excesiva repetición), sino por agramaticalidad. (Ver Seco, p. 179.)





GRUPO -PT

- Preferimos descrito, inscrito, proscrito (en vez de descripto, inscripto, proscripto, aunque éstas también son correctas).
- En cambio, septiembre.



GRUPOS -NS, -BS

- Se opta por la forma privilegiada por el *Diccionario de la Real Academia* (donde está la definición del vocablo), aunque ambas son correctas.

Transmitir, transponer, translúcido, transporte.

Trasplantar, trascender.

- (Puede haber excepciones: substancia, en textos religiosos o filosóficos; consciencia, en textos de psicología.)



LEÍSMO

Tal vez no sea incorrecto gramaticalmente, pero sólo es propio de algunas regiones de España. Lo eliminamos por completo, incluso en las citas bíblicas textuales. (También el loísmo, con mayor razón.)





MAYÚSCULAS

- Llevan acento **sin excepción**.
- En títulos, subtítulos, etc., sólo va con mayúscula la primera palabra (salvo que otra palabra vaya con mayúsculas por sí misma; ver la lista adjunta).
- En los títulos de libros, igual. Incluyendo los nombres de documentos eclesiásticos: *Gaudium et spes, Evangelii nuntiandi, Divino afflante Spiritu.*
- Ver listas adjuntas (pp. 160 y ss.).



MEDIDAS Y CANTIDADES

- Las unidades ya no llevan puntos:

1 m, 10 cm, 5 kg, 40 km

- A veces, sobre todo en el caso de litros, conviene poner la palabra completa y no su abreviatura (o símbolo), porque pasa inadvertida con facilidad, o se confunde con el número 1:

5 litros (no 5 l)

- La hora:

22.30 (no 22:30)

- Años:

1991, 2000 (sin punto)

- Cantidades:

1.900, 2.000 (con punto, y no espacio en blanco)

- Tratamos de evitar el uso de números en un texto común. Expresamos en letras todo lo posible ("caminé cuatro cuadras, perdí dos colectivos, el taxi me costó 15,25 pesos").
- Las cifras redondeadas en millones van así: 5 millones, 36 millones, 10.000 millones.





OBJETO DIRECTO

- Se construye con "a" cuando se refiere a persona y animal o cosa personificada.

- La "a" se puede obviar cuando haya un objeto indirecto que también la lleve:

Mandaron once extranjeros a su país de origen.

- Tiene su complicación. (Ver Seco, p. 4.)



PARAR(SE), PARADO

- En el sentido de "estar o ponerse de pie", es americanismo y tratamos de evitarlo. En realidad, quiere decir "detenerse, cesar en el movimiento".

- Generalmente se puede sacar:

* Estar (parado) todo el día.

Correcto: Estar de pie todo el día.

* Se paró y dijo.

Correcto: Se levantó (puso de pie) y dijo.



PARÉNTESIS

- Si la frase está incluida en otra, el punto final queda afuera (pertenece a la principal, como en este caso).

Se lo dije (amablemente).

- A la inversa:

Se lo dije. (No respondió.)

(Prestar atención a la mayúscula recién utilizada.)





RÁPIDO

- Es adjetivo. No está admitido como adverbio.

* Terminé rápido.

* Vas muy rápido.

(Aunque pueda pasar como predicativo subjetivo, pero sólo cuando está concertado con un núcleo masculino.)

- Lo correcto es "rápidamente" o "con (mucha) rapidez" (o similar).



RAYA (GUIÓN LARGO O SIGNO MENOS)

- Para diálogos (tener cuidado con los espacios y la puntuación):

—Oye, Juan —dijo Pedro—. Ven aquí.

—¡Vale, chaval! —exclamé—. ¿Acaso no es estupendo?

- Equivale a paréntesis:

Tu belleza —por otra parte, indiscutible— me subyuga.

- Preferimos no usar uno solo al principio, a la manera inglesa.

* Llegaron los militares —aquellos que sobrevivieron.

- Se podría poner al final, antes de la puntuación, pero preferimos usar paréntesis:

Llegaron los militares (aquellos que sobrevivieron).

- La relación entre rayas y paréntesis es que éstos van "afuera" y aquéllas "adentro":

Juan (el marido de Paula —o Paola, no me acuerdo—, esa chica tan linda) llegó después que todos.





RECIÉN

- Apócope de "recientemente". Su uso sólo es correcto antes de participio o adjetivo:

  recién hecho, recién venido, recién destruido, recién despierto

- Ante verbos y adverbios es americanismo y tratamos de evitarlo:

  * Llegué recién.

  * Recién después de 1820.

- Podemos reemplazarlo por perífrasis o sus equivalentes: "apenas", "sólo", "recientemente".



SEPARACIÓN EN SÍLABAS

- Aunque la Academia admite nos-o-tros y no-so-tros, preferimos esta última forma (silabeo del compuesto y no separación de sus formantes).

- En palabras extranjeras, admitimos también la separación según las reglas del idioma respectivo.



2. Más opiniones sobre el tema del manual

Manual de estilo llaman, en algunas escuelas de artes gráficas y empresas editoras, al opúsculo que agrupa las normas por las cuales han de regirse allí la *composición*, la corrección, la

compaginación y demás trámites que integran el proceso desarrollado en la elaboración de un libro, un folleto, una cartilla o cualquier otro trabajo impreso.

(Julián Z. Themis, op. cit., p. 9.)

Open House, alias Steve y Susie (mi dúo dinámico de editores), tiene una lista de palabras y expresiones que les sirven de guía para corregir manuscritos como el mío. Por ejemplo, si escribo "quizás", ellos la cambian por "quizá"; no por capricho, sino porque así lo indica el libro de estilo de la editorial.

El contar con un libro de estilo está al alcance de todo el mundo. A veces se tarda años en elaborarlo, pero se va acrecentando con cada nuevo encargo ("¿Qué te parece si incluimos esta palabra?"). Mientras tanto, lo habitual es recurrir al libro de estilo de otras editoriales, o si no, tener ochenta libros de consulta en que buscar las palabras y expresiones dudosas.

Es costumbre adaptar el libro de estilo a los diversos proyectos que uno realice. Por ejemplo, en nuestra oficina escribimos mucho sobre informática y autoedición, por lo cual incluimos en nuestro libro de estilo montones de palabras y expresiones que se emplean en estos campos.

(David Blatner, *Kit de supervivencia para autoeditores*, Barcelona, Página Uno, 1992, p. 47.)

Y, ya que estamos, algunos chascarrillos sobre el uso del diccionario académico, tantas veces santificado o demonizado, sin términos medios.

Un corresponsal de campanillas, recién llegado del frente occidental, entró una de estas noches en la Corrección y tomó la galera de su crónica que acababa yo de corregir.

Después de mirarme fugazmente con esa expresión burlona de ojos, boca y nariz que gastan los sensuales, se sacó de un tirón el veguero que mascaba, y preguntó:

—¿Usted pide aquí **mauser**... **mauseres**?

—Sí, señor... El diccionario académico...

Me interrumpió su carcajada ciclópea:

—Pero, amigo, ¿todavía anda con eso? ¡Deje el diccionario para los chicos!

(José M. Rafols, op. cit., p. 112.)

Yo sé de algunos cazadores de gazapos académicos que hubieran dado algo bueno por levantar la pieza que, sin ir yo de ojeo, se me puso a tiro hace pocos días. (...) Y aquí saltó el gazapo. *Oncejera*, según los administradores del crisol en que se acendra nuestra habla, es un "lazo para cazar conejos (¡ojo!) y otros pájaros pequeños". (...) Creo que ni siquiera se trata de un descuido de redacción, sino de una pícara errata que ha convertido en "conejos" a los "vencejos" u "oncejos", de donde deriva la Academia la voz *oncejera*.

(Julio Casares, *Cosas del lenguaje. Etimología, lexicología, semántica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 44.)

Capítulo 5

Los parientes cercanos del corrector de estilo

1. EL CORRECTOR DE PRUEBAS

E porque don Johan save que en los libros contescen muchos yerros en los trasladar, ca las letras semejan unas a otras.

(Infante Juan Manuel, citado en José M. Rafols, op. cit., 1947, p. 113.)

Las erratas son heridas del texto. Desmerecen cualquier labor bien realizada, porque, aunque a veces no sea cierto, indican descuido por parte del corrector. Sin embargo, por mucho cuidado que pongan los correctores en la caza y captura de la errata, los libros las contienen, unos más y otros menos. Pocos son los libros que no tienen ninguna errata. [...]

No son pocos los correctores que se sienten acomplejados porque en la lectura de pruebas se les han "escapado" erratas. En algunos casos esto ha sido causa de que más de uno abandonase una profesión que en principio le gustaba, pero para la que creía no poseer cualidades. Este proceder es el

primer error que puede cometer el corrector novel. La errata es una constante en la vida del profesional de la corrección y, paradójicamente, la justificación de su profesión: si no existiese la errata no sería necesario el corrector. [...] Pero casi indefectiblemente la errata se escapará, se escabullirá como un gazapo (de ahí el nombre que a veces se le aplica), y cuando menos se piense saltará a la vista.

(José Martínez de Sousa, op. cit., pp. 95-96.)

La probabilidad de que se produjesen erratas, aun a pesar de una rigurosa corrección de pruebas, iba a ser el tema de un ensayo que Viç pensaba escribir alguna vez. Había algo diabólico e insuperable en las erratas de imprenta, como si formasen parte del mal natural que impregnaba la existencia del hombre, como si tuviesen vida propia y estuviesen decididas a manifestarse como fuese, con la misma inexorabilidad con que las malas yerbas crecen en los más cuidados jardines.

(Patricia Highsmith, *Mar de fondo*,
trad. de Marta Sánchez Martín,
Barcelona, Bruguera, 1986.)

La mayoría de las reformas ortográficas o prosódicas que decreta la Academia en cada nueva edición de su Diccionario, las aprendemos los escritores gracias a la solícita mediación de los correctores de imprenta.

(Casares, Julio, *Cosas del lenguaje. Etimología, lexicología, semántica*,
Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 148.)

Ya hemos hablado tanto de éste, nuestro pariente más cercano, que no querría ser redundante.

El corrector de pruebas, o tipográfico, o simplemente corrector por antonomasia, es quien *coteja* las pruebas de galera, o galeradas, o primeras pruebas, con el original revisado por el corrector de estilo. Idealmente. En la realidad (ya lo vimos), muchas veces el corrector de pruebas es el primero que revisa el libro, en ausencia de una corrección de estilo anterior al tipeo. Lamentable, pero frecuente. Más frecuente todavía es la situación en que el corrector de pruebas nota errores que "se le pasaron" al corrector de estilo (a veces, él mismo). En ese caso, debe corregir lo que crea necesario, y estando bien seguro de lo que hace. O consultando con el corrector de estilo o un responsable editorial, si tiene la posibilidad de hacerlo. Sabemos que toda corrección "nueva" (por lo tanto, resultante de una omisión) en cada etapa le será reprochada al corrector anterior, pero esto es inevitable, es parte de nuestra tarea, y debemos tomarlo con estoicismo, incluso con cierto humor.

Eso sí, hay dos cosas que un corrector de pruebas *nunca* debería hacer.

Una, cambiar los criterios con los que ya fue corregido el original; por ejemplo, mayúsculas, bastardillas, nombres de personas o lugares, etc. Esto requiere de una decisión institucional que lo excede ampliamente. Si está seguro de que las decisiones tomadas o los criterios utilizados son completamente erróneos, deberá advertirlo a quien corresponda, para salvar su propia responsabilidad, pero nunca cambiar todo por su cuenta. Esto, por dos razones: la sempiterna del costo, y la menos frecuente pero quizás más grave de que *quizás todo se hizo por alguna razón que no le ha sido informada*. En este caso, si pasa las

pruebas corregidas al tipeador, y éste incorpora (sin consultar, a su vez, porque no tiene por qué o prefiere protestar entre dientes) los "nuevos" errores, arderán varias Troyas en cadena, pues habrá que retrotraerse a la primera versión, y el costo volverá a duplicarse. Dios nos libre.

Dos, "recorregir" el original al mismo tiempo que las pruebas, ante un error que se escapó. Esto puede costarle un gran litigio con los tipeadores, porque el error pasaría a imputárseles a ellos. ¿Se entiende? En el original, el error no estaba corregido; por lo tanto, el tipeador no se equivocó, tipeó tal como estaba indicado. Si el corrector de pruebas modifica el original a posteriori del tipeo, parecerá un intento de salvar la responsabilidad del corrector de estilo (quizás él mismo), traspasándola falsamente al tipeador. Lo comento, no porque se trate de una deshonestidad frecuente en los correctores, sino porque a veces ocurre por distracción, automáticamente. Es mejor concentrarse bien, entonces, y meterse en la cabeza que el original, una vez tipeado, es intocable. Esto es muy importante, lo repito, porque muchas veces, cuando se detecta un error en alguna fase del proceso de producción (¡sobre todo después de la publicación!), se pretende descubrir al responsable de ese error, y es necesario "rastrear" todos los antecedentes del trabajo. En todo caso, es mejor hacer las cosas con la mejor buena voluntad posible.

El corrector tipográfico no tiene por qué defenderse o justificarse dramáticamente por sus errores (las célebres y temidas erratas), como si fueran pecados mortales, pero mucho menos dar la impresión de que los atribuye a otros (o a la fatalidad...). Por ello,

debe tener muy claro cuál es el ámbito de su propia tarea, qué relaciones existen con los otros trabajadores de la editorial (jefes, compañeros y subordinados), qué se espera de él y qué puede dar exactamente.

Pero tampoco hay que exagerar y pasarse del otro lado, como creo que hace esta recomendación/exigencia de *El País*:

> Los duendes de imprenta no existen. Tampoco los hay en la Redacción. Cuando se comete un error, se reconoce llanamente, sin recursos retóricos.

(*El País. Libro de estilo*, op. cit., p. 41.)

Signos de corrección

Casi todos los autores que se internan en estos temas coinciden en dar una lista de los signos usados para la corrección de pruebas (y de estilo), y en afirmar que se trata de un código universal. Paradójicamente (si nos atenemos a esa última afirmación), las versiones varían bastante de uno a otro autor.

También es usual dividir los signos entre los que se usan para la corrección de pruebas y los que se aplican, previamente, para la corrección de estilo. Sin embargo, esto complica innecesariamente las cosas. Sí es bueno recomendar que estos últimos deben ser usados de distinta manera, es decir, tratando de colocar la mayor cantidad posible de correcciones *dentro del texto* y no *en los márgenes*, como ocurre con las correcciones en las pruebas. Esto facilitará la tarea

del tipeador, que no tendrá que estar mirando el texto y sus costados alternadamente, con riesgo de cometer más errores que los acostumbrados.

Ya dije, por otra parte, que el original debe ser "aprolijado" lo más que se pueda, si es necesario tachando con líquido borrador (en último extremo). Esto es mucho más útil que atiborrar, o "ensuciar", el texto con infinidad de signos (que muchas veces los tipeadores desconocen). Es cierto que algunos especialistas desaprueban este procedimiento, porque dicen (con mucha razón) que el original siempre debe verse "por debajo" de las correcciones, por si se suscitara alguna controversia a posteriori. Esto se soluciona sacando una fotocopia, o asegurándose de que el autor tenga una, que es lo más frecuente. (En la actualidad, inclusive, es muy frecuente que los originales tengan un soporte informático, con lo cual se evita la necesidad de fotocopiar, a veces engorrosa.)

Otro problemita relativo a estos benditos signos se desprende de lo afirmado en el primer párrafo, vale decir, como aquí también sucede que "cada maestrito con su librito", muchas veces es difícil someter a un grupo de correctores a la utilización del mismo conjunto de signos, ya que pueden estar acostumbrados a usar otros. Y estos hábitos son duros de cambiar... sobre todo por imposición "de arriba". La solución es doble. Por un lado, tratar de que sean pocos los signos convencionales utilizados (y más las palabras o frases que cualquiera podría comprender). Por otro lado, tratar de consensuar la dichosa lista de signos, como se ha hecho (ojalá) con los otros aspectos de nuestro antes ponderado manual de estilo.

Bueno, luego de esta larga introducción a un tema banal si los hay, vaya una sugerencia de código de corrección.

llamadas en el texto

cambio de orden
(de letras, palabras, frases)

minúscula

mayúscula

punto y aparte

punto y seguido

dejar más espacio

dejar menos espacio

juntar

separar

sacar/borrar

sacar y juntar

bastardilla

negrita

demasiado espacio entre palabras

intercalar/añadir

letras defectuosas o de distinto tipo

sangría

sacar sangría

alinear

juntar líneas (reducir interlineado)

dejar sin efecto la corrección (VALE)

(Toda indicación que pudiera resultar ambigua o poco clara, escribirla con todas las letras, lo más claramente posible, al margen. Y asegurarse siempre, dentro de lo posible, de ser comprendido. Que no nos

suceda como a aquel corrector que tachó un apellido y luego agregó VALE; obtuvo, por parte del tipeador inexperto —y así se publicó—, un hermoso José Sánchez Valç.)

Y ya que estamos, vaya otra cita del maestro Chandler.

> Pasando a las erratas, creo que la jerga que yo escribo es un tanto ardua para los correctores de pruebas ingleses y que algunas cosas mías son deliberadamente cambiadas por algún tipógrafo o corrector de pruebas del impresor, convencidos de que yo he cometido un error. Por ejemplo, en la página 11, octavo renglón, aparece la palabra *wag* (bromista), que en el contexto no tiene ningún sentido. La palabra que correspondía era *vag*, forma abreviada de *vagrant* (vagabundo); en este estado, como en muchos otros, un *vagrant* o persona sin medios visibles de sustento o sin domicilio fijo puede ser aprehendida y recibir treinta días de cárcel. Pero resulta claro que el que lo cambió (a menos que el error estuviera en mi manuscrito) no sabía lo que era *vag* y lo cambió por *wag*.
>
> (Raymond Chandler,
> carta del 1/9/1956 a Roger Machell.
> En op. cit., pp. 198-199.)

Veamos un ejemplo de la reacción que provocan las erratas en un autor primerizo (y no tanto), según Fernando Díaz-Plaja en su libro *Cómo escribir y publicar* (Madrid, Temas de Hoy, 1988, pp. 79 y ss.).

> Tras la firma dual del contrato y entrega del cheque correspondiente por parte del editor, llega el momento de la impresión del libro, que tiene sus etapas rituales y

de las que, si estas líneas quieren ser informativas, tengo que dar cuenta cabal. Por la primera, el recién estrenado autor recibe un paquete abultado. Son las galeradas o primeras pruebas, unas largas ristras de papel encabezadas —qué ilusión la del primerizo— por el nombre del autor, el título de la obra... y el apellido de dos desconocidos prendidos por "empieza" o "termina". Son los impresores de cada porción del texto. Sobre esas "galeradas" trabaja afanosamente el autor intentando remediar los errores que se le escaparon o mejorar el texto en lo posible. Para ello debe utilizar la clave de correcciones que, con leves diferencias, se utiliza en todas las imprentas del mundo [...], y debe hacerlo a fondo porque ésa será la última oportunidad para mejorar la obra, desde trastocar el orden de los capítulos al hacerlo con los párrafos, desde quitar veinte líneas a añadir diez. Porque cuando, devueltas las galeradas a la imprenta, lleguen las segundas pruebas, llamadas también "compaginadas", las correcciones que pueda hacer son ya mínimas, máxime un adjetivo por otro, procurando que el sustituto tenga las mismas letras para no alterar la "composición" de la caja o espacio en el que se limita el texto de cada página.

Y ya, luego, a esperar el gran acontecimiento, el nacimiento del libro nuevo. Una gozada para la vista, para el tacto, para el olfato (el olor a algo recién impreso sólo gusta a los profesionales, pero a ésos los embriaga) y aun para el oído si se hojea y hojea rápidamente el volumen... Sólo el gusto (el de las papilas) queda al margen del placer sensual que experimenta el autor ante su obra. Son momentos celestiales que dejan paso, de golpe, a un disgusto tremendo. Porque apenas ha abierto el libro su creador cuando le salta a la vista, como una pedrada en el ojo, ese monstruo temido por los escritores de todo el mundo llamado "errata", algo gravísimo. Él ha escrito una cosa y allí aparece otra, uno ha puesto *aura* y está leyendo *aurora*; *maraña* y dice *mañana*. Pero ¿cómo es posible? Él ha corregido las primeras pruebas, ha repasado las segundas. Por un momento cree que algún malvado impresor, con el deliberado propósito de hacerle algún daño, de hundirle en su reputación literaria, ha ignorado su corrección y ha insistido en la fórmula equivocada.

Es, naturalmente, una fantasía. El pobre empleado de la imprenta ha puesto lo que decía el texto corregido por el autor y nada más. Lo que ocurre es que el autor no ha notado la equivocación porque, en una situación psicológica que se da a menudo, cuando revisaba las pruebas *no leía lo que decían sino lo que él había escrito*. Sobre las letras equivocadas proyectaba las auténticas que había inventado. Ahora, tras unos meses de distanciamiento del original, en cambio, aparece objetivamente la palabra fatal. ¡Dios mío! ¡Qué horror! ¡Es la catástrofe!

Esa exagerada reacción la vio agudamente un dibujante italiano llamado Novello hace años. En su viñeta un joven se quedaba aterrado al abrir el último libro de versos. "En la línea tercera de la página 21 —decía el pie— en lugar de fuente serena dice fuente serrana." El muchacho estaba destrozado. "¿Qué dirá la gente?", rezaba el título, alarmado. Y allí, al otro lado de la ventana pasaba esa gente por una calle repleta de movimiento, yendo cada uno a sus ocupaciones y pendiente de sus problemas, entre los que no estaba, evidentemente, el de que un impresor hubiese cambiado un adjetivo.

Efectivamente, el lector medio no nota casi nunca lo que al autor ha hecho tanto daño, lo que le ha amargado el dulce de ver, por fin, su obra en la calle. Es una reacción lógica que va perdiendo virulencia a medida que se van publicando libros y uno se va acostumbrando a la aparición de esa oscura mancha en el texto. Algunos incluso saben sacarle partido humorístico, como Jorge Guillén. Ante el cambio de "cerezas del cementerio" por "cerezas del comentario", efectuado en su libro *Lenguaje y poesía*, me escribió en el ejemplar que me dedicó: "Las *Cerezas del cementerio*, / narración de Gabriel Miró, / el perito en lecturas, serio, / supo ver lo que no leyó. / Las cerezas del comentario. / Errata, don estrafalario; /

la malignidad del objeto / nos humilla con sus proezas / que forman sentido. Cerezas / de un comentario / tan completo."

Sí, la errata es como el granito del que está mucho más consciente la bella que los que la admiran. Y además es eterna, asomándose traviesamente a las páginas más cuidadas y vigiladas. Se cuenta a este propósito que un editor se empeñó en demostrar la posibilidad de evitarla y gastó tres veces más dinero del normal en contratar a especialistas del lenguaje y de la imprenta para un volumen en el que tenía especial interés. Cuando por fin apareció el libro, llevaba en la última página esta orgullosa declaración: "Este libro no contiene una sola *rata*."

Por ello, ¡oh jóvenes escritores!, no os preocupéis. Ocurre en las mejores familias literarias.

(Nota: en el libro de Martínez de Sousa también se refiere la anécdota del impresor perfeccionista, que por otra parte es muy conocida en el ambiente, pero con infinitas variantes. De Sousa pone "erata", que parece más verosímil, pero yo por mi parte la he visto con "herata".)

Y, para finalizar, una lista de erratas (o lisa y llanamente errores) célebres recopiladas —cuándo no— por Martínez de Sousa (op. cit., p. 96).

"La tripulación del buque tragado por las olas estaba formada por veinticinco hombres, que dejaron centenares de viudas condenadas a la miseria" (en *Dramas marítimos*, de Gastón Leroux).

"—¡Vámonos! —dijo Peter buscando su sombrero para enjugarse las lágrimas" (en *Lourdes*, de Emilio Zola).

"El duque apareció seguido de su séquito, que iba delante" (en *Cartas de mi molino*, de Alfonso Daudet).

"Con las manos cruzadas sobre la espalda paseábase Enrique por el jardín, leyendo la novela de su amigo" (en *El día fatal*, de Rosny).

"Guillermo no pensaba que el corazón pudiese servir para algo más que para la respiración" (en *La muerte*, de Argibachev).

"—Empiezo a ver mal —dijo la pobre ciega" (en *Beatriz*, de Honorato de Balzac).

"Tenía la mano fría como la de una serpiente" (Ponson Du Terrail).

"En las cercanías de la ciudad hubo rebaños enteros de osos que andaban siempre solos" (recopilada por Max Sengen).

"Por desgracia, la boda retrasóse quince días, durante los cuales la novia huyó con el capitán y dio a luz ocho hijos" (ídem).

Las erratas o gazapos no son una exclusividad de la industria editorial. En el cine y la televisión se designan como "perlas", y no deja de extrañar —y de aliviar— que producciones con un costo de varios millones de dólares caigan en errores tan pueriles como los enumerados en, por ejemplo, el artículo de Marc Weinberg titulado, justamente, "Parece mentira...", y publicado por *Clarín* el 14 de enero de 1994.

La corrección de pruebas de página o armado final del libro

A continuación, propongo una lista de recomendaciones para el corrector final, el último que revisa-

rá el libro antes de que éste vaya a la imprenta y que, por lo tanto, será el responsable máximo y sufrirá en carne propia nuestro eslogan: "La culpa es del corrector."

• Buscar instrucciones (del corrector de estilo, editor, director de colección, etc.). Si no las hay, rezar.

• Leer cuidadosamente TODA la portadilla, especialmente el título y el nombre del autor. Asegurarse de que coincidan con los de la tapa (aunque parezca mentira, lo contrario es un error muy frecuente, porque a veces el interior y la tapa del libro se hacen en momentos diferentes y rara vez hay oportunidad de corregirlos juntos). Si la portadilla lleva el logo de la editorial al pie, verificar cada dato: nombre, dirección, teléfonos, etc. (Nunca confiar en que se copió automáticamente otro que ya estaba corregido. En resumen, *nunca confiar*.)

• Leer bien TODA la página de copyright. Aquí suelen figurar datos como el título original del libro (si es una traducción), nombre del traductor (ídem), corrector, supervisor, dibujante, nombre de la colección, director de la colección, etc. También puede ponerse aquí el ISBN (número internacional que identifica al libro y que es asignado por organismos autorizados de cada país). En una página como ésta suele aparecer la leyenda "Impreso en Argentina (u otro país), hecho el depósito que previene la ley...", etc. Lo ideal es verificar todos estos datos, cotejándolos con un original adecuadamente corregido (repito: esto es tan ideal como feo hacerse responsable por un error en este nivel "legal"... aunque sea todo mentira).

• Verificar la continuidad y la correcta ubicación

del foliado (números de página). Ayudamemoria: los pares van en la página de la izquierda y los impares en la de la derecha. Algunas páginas suelen no llevar foliado: portadilla, copy, las que van en blanco, la última, etc. (Seguir criterio de editorial, colección, libro individual, etc.)

Si hay cabezales (líneas y/o texto en la parte superior de cada página), verificarlos UNO POR UNO. No confiar en que se hayan hecho automáticamente. Algunas páginas no llevan (esto coincide generalmente con la ausencia de foliado). Ojo: por indicación de "alguien" con poder de decisión, suelen cambiar en cada capítulo o parte del libro (obvia fuente de errores).

• Comprobar que las últimas correcciones de galeras hayan sido incorporadas, y que no se haya modificado el "entorno" a causa de ello. Esto es muy posible en la autoedición por computadora, sobre todo si el programa usado está en inglés: hay problemas en los cortes de palabra al final del renglón y cualquier movimiento en una línea puede descoyuntar todo un párrafo. Lo ideal (nuevamente) sería leer todo el texto "como si fuera la primera vez"... además de verificar las correcciones. (¿Se entiende que el proceso puede ser infinito y, de hecho, lo es?)

• En las épocas heroicas de la impresión, se llamaban "viudas" las palabras o líneas muy cortas que quedaban a principio de una página... ¡Y se arreglaban! Lo mismo pasaba con los subtítulos que quedaban muy cerca del final de la página. A veces, es bueno volver a viejos y buenos tiempos. Otros detalles delicados: se recomienda no permitir que dos o más lí-

neas terminen con la misma palabra o sílaba, porque confunde la lectura. Más importante es revisar bien los cortes, al final de renglón, de palabras compuestas que lleven guión intermedio, sobre todo cuando se quieren destacar prefijos. Por ejemplo: físico-químico, in-sistencia, quedan mal si se cortan otra vez (fí-sico-químico, físico-quími-co, in-sis-tencia, in-sisten-cia, etc.). Esto pasa también con algunos nombres geográficos, sobre todo en francés, y con algunos conceptos filosóficos de cuño alemán.

• Si los títulos y subtítulos han sido cambiados de mayúsculas a minúsculas, o viceversa, leerlos todos de nuevo. (Si no, también...)

• Prestar mucha atención a los tipos y cuerpos de letra, especialmente en los títulos y subtítulos, cuando éstos tienen una relación de jerarquía entre sí. Siempre comparar páginas distantes, porque se pierden de vista (y de memoria).

• Revisar que todos los capítulos (o equivalentes) comiencen a la misma altura de la página. Si deben ir en página impar (a la derecha del que lee), asegurarse de que efectivamente es así.

• Revisar con triple cuidado el índice. Que los títulos y subtítulos incluidos coincidan con los del interior del libro (y con su correspondiente número de página).

• Leer el colofón (ese pequeño texto que suele estar en la última página del libro y dice: "Se terminó de imprimir en el mes de ..."). Como con el logo y el copy, no confiar en que se ha copiado automáticamente.

• Si no se lee el texto completo (y si se lee, no está de más), verificar la continuidad de las páginas: últimas palabras de una con las primeras de la siguiente.

• Verificar la continuidad de párrafos o subtítulos numerados: 1), 2), 3), o bien a), b), c), etc. Que todos, además, usen el mismo sistema: con paréntesis, con punto, con raya, etc. Lo ideal sería no mezclar sistemas, pero esto debió decidirse en la corrección del original.

• Suele ser necesario ajustar las páginas del libro a un número múltiplo de 8, 16, 32, 64 (según el tamaño del libro y, por lo tanto, del papel usado para imprimirlo). Aunque esto es tarea del editor o del director de la colección, es mejor verificarlo. Ayudamemoria:

16/32/48/64/80/96/112/128/144/160/176/192/208/224/240/256/272/288/304/320, etc.

Si el pliego es de 64, 128 serán 2 pliegos, 32 medio pliego, 16 un cuarto, etc. Si el pliego es de 32, 64 serán 2 pliegos, 16 medio pliego, etc.

Cualquier anomalía, aunque parezca banal a primera vista, consultarla varias veces e incluso con varias personas. Es preferible ser obsesivo, a dejar pasar un error. Recordar las implacables leyes de Murphy del oficio (ver capítulo 9).

La corrección no editorial

Para no abundar en este tema, sólo va una breve cita de un hallazgo bibliográfico que dice prácticamente todo lo que hay que decir sobre el tema (o, por lo menos, a mí no se me ocurre nada más).

La necesidad y la conveniencia de que las pruebas se corrijan minuciosamente no es exclusiva del negocio editorial ni del publicitario. Por el contrario, en toda oficina comercial, la detección de errores constituye una labor corriente y de repetición constante. Lo que se produce en un escritorio debe ser exacto, para que tenga valor. [...] Toda información escrita debe someterse a prueba y corrección. [...]

1. Corríjase en equipo. 2. No debe corregirse el propio trabajo. 3. Háblese despacio y claramente. 4. Utilícese una guía de renglones. 5. Los números exigen atención. 6. No se omitan los signos de puntuación. 7. Contrólese todo. 8. Búsquese la fuente original. 9. Utilícense los signos de corrección. 10. Identifíquese al personal corrector. [...]

No todos los empleados de escritorio sirven para estas labores de corrección y deben elegirse las personas más competentes.

(Leslie H. Matties, "Corrección de pruebas, cartas, copias y escritos", en *Revista mensual de Contabilidad*, año III, vol. VII, octubre de 1954, Buenos Aires, SESCA, pp. 42 y ss.)

2. EL EDITOR

Dado que Graham era un escritor tan cuidadoso, apenas necesitaba edición en el sentido convencional de la palabra. La mayor parte de mi trabajo consistía en aplacarlo, y a pesar de ser amigos, no pude evitar recibir algunos reproches. Como un mensaje quejándose de una corrección: "Odio la palabra 'aturdidor'." Agregaba que "también me desagrada el título —autor muy vendedor—, que es más aplicable a Harold Robbins". Cuando cometí el error de informarle de los grandiosos planes que tenía la empresa para una edición de bolsillo, éste fue su comentario: "Me llena de espanto. Gracias a Dios, no vivo en Estados Unidos." Después que le enviáramos una inofensiva serie de preguntas del abogado de Simon & Schuster, le ordenó a su secretaria que nos escribiera que eran "completamente ridículas" y agregó una dura amenaza de que si teníamos temor de publicar su libro se lo hiciéramos saber a su agente, así podía conseguir un editor más valiente.

(Michael Korda, "Viajes con el tercer hombre", en *Página/12*, Suplemento Primer Plano, Buenos Aires, 14 de julio de 1996.)

El editor (a veces pronunciado éditor) es una figura que ha crecido en los últimos tiempos, producto seguramente de una "modernización" entendida como "internacionalización". Sin meternos en honduras políticas y filológicas, aclaremos que en castellano el editor ha sido siempre el "dueño" de la editorial, o bien su responsable máximo. En una etapa posterior, también bastante reciente, se empezó a designar como editor a quien preparaba una *edición* especial de un libro más o menos antiguo o clásico, quien establecía el texto correcto, lo anotaba y le hacía un estudio preliminar. Luego se comenzó a hablar de editores para referirse a los jefes de sección de los diarios. Esto ya es anglicismo. Y, justamente, en la actualidad el *editor* deriva de su homónimo inglés (en este idioma, editor en el sentido castellano es *publisher*): es un técnico que realiza una función bastante similar a la del corrector de estilo, pero algo más compleja.

Las siguientes son algunas de las tareas que cumplen los editores en la actualidad:

• Seleccionar textos para publicar (teniendo en cuenta la opinión del lector o asesor; y a veces sus funciones se superponen, ver más adelante).

• Un editor de peso suele tener *sus* autores. Si cambia de editorial, se los lleva con él, porque confían en su cuidado de las ediciones, etc.

• El editor decide el tipo de lenguaje (por ejemplo, de traducción, o en la opción vos/tú), notas a pie de página que sean necesarias, etc. En este sentido, guía desde el vamos la tarea del corrector de estilo (que no tiene tanto margen de decisión). Veamos, por ejemplo, la despectiva opinión de un personaje de Fogwill, editor él.

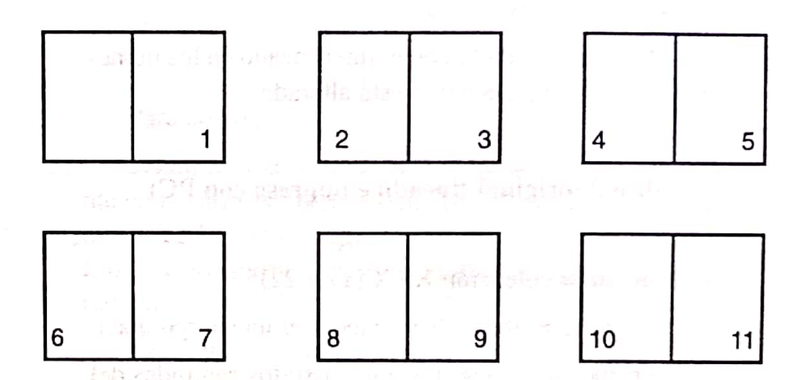
> Esto podría resolverse con una ínfima corrección: cualquier profesorcita de gramática, en una jornada de seis horas, transformaría el relato en una pieza inobjetable.
>
> (Fogwill, *Restos diurnos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 59.)

• Decidir u opinar sobre: tapa, tipografía, título, etc. Influye sobre la diagramación, no tanto en el aspecto gráfico (aunque tiene que aprobarlo), sino más bien sobre su aspecto conceptual. Por ejemplo: ¿la bibliografía debe ser general o por capítulo?; ¿el índice va atrás o adelante?; ¿las notas van a pie de página, detrás de cada capítulo o de todo el libro?

Dentro del mismo rubro, controlar y ajustar la cantidad de páginas según los pliegos disponibles (múltiplo de 32, 16, 8, etc., según el tamaño del

papel que utilizará la imprenta; ver el subtítulo anterior).

De hecho, hacer una *prediagramación* del libro o revista, para la cual es muy útil contar con una grilla como la que sigue:



Esta última función se ejerce también mediante la elaboración de una lista de "instrucciones para el armado" del libro. Siguen algunos ejemplos prácticos, extraídos —como siempre— de la cruda realidad.

Libro 1 (recibido en disquete)

- Usar sólo un cuerpo de letra en el texto (no como en el original).

- La bastardilla está indicada con subrayado. El resto es siempre derecha (no como en el original).

- Dejar un espacio y medio entre párrafos.

- Las notas al pie son muchísimas. Pueden ir detrás de cada capítulo (con un subtítulo que diga *Notas* y numeración desde 1 en cada capítulo).

- Los números de cita van volados y sin paréntesis.

- Hay tres categorías de títulos: 1. el de cada capítulo (definir como se quiera, no hay criterio anterior de colección); 2. un título interior grande (lo marqué con resaltador amarillo); 3. subtítulos comunes, los más numerosos, pueden ser mayúscula/minúscula negrita, de igual cuerpo que el texto, centrados (o a la izquierda). No están marcados.

- Por favor, cuidado con el interlineado en los números volados (me parece que está alterado).

Libro 2 (original tipeado e impreso con PC)

Formato = colección XXX (17 x 22).

Tipografía = libro NNN (puede ser un cuerpo más).

Se respetan las negritas y los párrafos centrados del texto original.

La distribución de páginas pares e impares está marcada en la primera galera. También la jerarquía de títulos. (En general, se respeta el original.)

Para títulos y subtítulos, usar cuerpo bastante más grande que el del texto.

Usar cabezales de página. A la izquierda, nombre de autora; a la derecha, nombre del capítulo.

Las notas van a pie de página donde corresponden. Están numeradas por capítulo porque en algunos son muchísimas y conviene empezar de nuevo desde 1.

La tapa puede ser tipográfica o con un diseño abstracto. (Este libro inaugura una nueva colección.)

Lleva contratapa y solapas.

La autora va a ver un armado ya hecho. No creo que haya problemas.

Libro 3 (traducción mecanografiada)

Para tipear

No respetar las negritas ni los subrayados tachados del texto.

El subrayado a mano equivale a bastardilla.

Los títulos de capítulos pueden ser tipeados en MAYÚSCULAS.

Para armar

Seguir aproximadamente la diagramación del original en portugués, intercalando los dibujos más o menos donde están. (Habrá que levantarlos cuando se pueda. Los mapas están reformados en fotocopias adjuntas, para reducir.)

Las preguntas que están al final de cada capítulo podrían ir dentro de un recuadro o con una guarda grisada o similar, para destacarlas y hacer más variada la diagramación.

Las citas bíblicas van en bastardilla y centradas, como en el libro original (también para destacarlas).

Libro 4 (traducción en disquete)

Armar parecido al original. No tiene capítulos ni índice (pero si sobran páginas se puede hacer uno incluyendo todas las preguntas).

Dejar más espacio entre las preguntas y ampliar cuerpo para destacarlas.

¿Se entiende? Para ilustrar esta cuestión, veamos un ejemplo mucho más específico.

En un libro para público infanto-juvenil, hay instrucciones para armar un telégrafo sencillo. En el original, se especifica que va un dibujo (su disposición exacta queda para el diagramador), una lista de materiales, y un texto con instrucciones, algo confuso, como sucede casi siempre en estos casos. Casi al final, dice algo así: "Puedes ayudarte con el gráfico para la construcción."

Obviamente, el corrector de estilo puede introducir algunos cambios bastante necesarios (y lo hace): "El gráfico (siguiente/de al lado/etc.) te ayudará en la construcción de tu telégrafo." Sin embargo, el corrector nota que el resto del texto, anterior a esa frase según el orden establecido por el autor, es innecesariamente detallado y la mala redacción complica su entendimiento en general (repito, un caso muy frecuente); es de suponer que será peor todavía para un chico poco acostumbrado a leer.

El *editor* (o también el director de la colección, si lo hay) puede —y debe, diríamos— alterar el orden del texto. Coloca esa frase al principio de las instrucciones, para remitir enseguida al lector hacia el diagrama (mucho más claro por sí mismo), y simplifica drásticamente estas últimas (con ayuda del corrector, si la necesita). Incluso puede determinar una tipografía especial para esa "macroinstrucción", y disponer que se use siempre que haya un caso similar.

Como se ve, el *editor* ocupa un lugar importante, entre el corrector de estilo, el director de la colección y el diagramador (que, en la presurosa actualidad, raras veces conoce o siquiera lee el texto). Agreguemos que, para el ejemplo citado, su intervención es ideal frente al autor, que podrá no tomarla como una "corrección" sino como una "sugerencia para unificar la diagramación de su obra", o algo así. (Ya vimos que no es bueno usar ante él el verbo "mejorar", o equivalente.) El *editor*, en todo caso, tiene la suficiente autoridad como para mostrarle el producto ya terminado, inevitablemente "mejor".

Claro que esta función *también* suele ser ejercida por nuestro amigo, el corrector de estilo, pero en ese caso corre el riesgo de "excederse", de "meterse en lo que no le incumbe", etc. (aunque se le haya ordenado hacerlo, o sea su responsabilidad de alguna manera). Una de las tantas paradojas de su triste vida.

También se sabe que el *editor*, cuando existe, se excede, sí, particularmente en la manipulación de textos literarios en vistas de un determinado mercado e inspirado en oráculos de un *marketing* siempre dudoso en estos terrenos. Recientemente se han oído amargas quejas del extraordinario (en muchos sentidos) y recién mencionado escritor argentino Fogwill, contra el *editing* de uno de sus últimos libros. Pero ésta es otra historia.

DISPAREN SOBRE EL EDITING

Uno de los aspectos más controvertidos de la actividad de los directores de colección es el llamado "editing". Práctica muy usual en otros países, sobre todo Estados Unidos, esta idea de introducir modificaciones en los originales para adecuarlos a las condiciones de legibilidad y de estilo que dictan las tendencias predominantes es vista muchas veces con resquemor por los autores que perciben en ella un riesgo para la integridad y el sentido de sus obras. Frente a su ejercicio y su necesidad, la actitud de los editores no es en absoluto uniforme. La encuesta realizada por *Primer Plano* revela que hay quie-

nes confunden esta actividad con una corrección de estilo, de la que difiere radicalmente sobre todo en lo que afecta la estructura de la obra, pues una corrección es un emprolijamiento de mayor o menor alcance, mientras que un editing es la adecuación del libro a un modelo de funcionamiento más o menos standarizado. Tampoco en esto hay que dramatizar: el editing no es, al menos como se lo ejerce en el país, una uniformización de todo lo que se publica.

Juan Forn, el más entusiasta defensor del editing en las prácticas editoriales, explica: "Cuando un autor está en la última etapa de la corrección de un libro suele ser el momento en que se generan más dudas, porque es cuando hay menos distancia con el texto. Es un momento en que reciben de muy buena gana una lectura atenta de la obra que implica una serie de sugerencias. El editor es una persona 'supuestamente experta en ese autor', que pueda tener un grado de empatía con él y su estilo y las sugerencias que puede hacer es como si las hiciera con la cabeza del autor, que éste puede aceptar o no." Aunque no está en desacuerdo con esta modalidad, Juan Martini plantea que la ejerce sólo en casos muy extremos. "En algún caso particular, más que editing le hemos propuesto al autor trabajar con algunos de nuestros lectores y discutir las desprolijidades."

Luis Chitarroni es firme al contestar: "No creo que el editing sea pertinente en una actividad que convoca con asidua pleitesía nuestros afanes y remordimientos sobre el arte. Me parece una intromisión exagerada suponer el perfil del lector medio para obligar a alguien (que seguramente, a su manera, ya pensó en él) a que lo complazca. El editing es un excelente servicio en libros que no sean de ficción, donde la reserva del editor no puede pasar de exponer sus puntos de vista y hacer algunas sugerencias."

(Marcos Mayer y Miguel Russo, "Refugio para el autor", en *Página/12*, suplemento Primer Plano, 10 de julio de 1994.)

El primer borrador de este libro (*La celda de cristal*) tenía un argumento algo distinto del que acabo de resumir, y fue rechazado por la editorial Harper & Row. [...] Me encontré con que me habían rechazado el manuscrito y tenía que cambiar el héroe, el relato, toda la segunda mitad del libro, o no me lo aceptaría Harper & Row o tal vez tampoco ninguna otra editorial. Yo opinaba que la novela no era mala, pero quizás podía ser mejor. Cuando uno piensa así, aunque sea vagamente, lo mejor es volver a escribir la novela desde el principio. [...] El editor me pidió que volviese a comprobar la dosis de morfina que suele administrarse en los hospitales para calmar el dolor, la cantidad que toman los toxicómanos, etc. [...] También me pidieron que rebajase el sueldo que Carter cobra en la empresa contratista del sur, así como el sueldo que le pagan en Nueva York, y que redujera la renta que le produce el legado de una tía suya. No sé qué hice para que estas sumas resultaran demasiado elevadas, ya que suelen salirme demasiado bajas, y si las cito aquí es sólo como ejemplo de las cosas que a veces te piden los editores. No es prudente discutir, porque probablemente el editor está mejor enterado que uno y cuenta con la ventaja de haber comentado las cosas con otras varias personas de la editorial. Es sorprendente ver cuántos escritores principiantes se enfurecen por peticiones triviales como éstas o porque se les pide que eliminen un personaje de un libro. A veces se buscan otro agente o se llevan el manuscrito de la editorial. Muy a menudo tienen que volver con el rabo entre las piernas. La vida del escritor está absolutamente llena de ocasiones en que mostrar orgullo, ocasiones mucho más difíciles e importantes que éstas.

No fue éste el primer libro con el que tuve problemas. También los tuve con *Las dos caras de enero*, que estaba hecho un lío en su primera versión (no la que describí antes) y que recibió, junto con la nota de rechazo, el siguiente comentario de Harper & Row: "Un libro puede soportar un neurótico como protagonista, e incluso dos, pero no tres." [...] Los escritores deben aprender

a soportar con espíritu espartano estos pequeños reveses, que en ocasiones representan miles de dólares en tiempo desperdiciado. [...] Después de todo era el séptimo u octavo libro que escribía, ya me habían rechazado varias cosas, y los rechazos se hacen más fáciles de soportar a medida que pasa el tiempo.

(Patricia Highsmith,
Suspense. Cómo escribir una novela de intriga,
citado por Leopoldo Brizuela,
Cómo se escribe una novela,
Buenos Aires, El Ateneo, 1993.)

No entregué el manuscrito para su publicación. Mi editor lo leyó, no lo juzgó malo, lo halló gracioso y con posibilidades de gustar, pero no dejó que el escritor avanzara un solo paso. Existen probablemente editores que se habrían ido de boca en alabanzas, que lo hubieran aprobado así como estaba, que no hay más que esperar un año para que el libro salga, etc., y es así como rápidamente se alimenta el basural público, porque ese lapso de tiempo calculado es un "libricida" sin miramientos. El mío, bendito sea, le dio más chance a la escritura que a la producción. No se imprimió. Insuficiente. Al cajón, no al fuego: la primera escena se mantenía, obstinadamente. Algo podría hacerse más adelante. Esta vez no lo había logrado, quizá no habría de lograrlo jamás. Son cosas que suceden, no hay que hacer un drama de esto. Tengo dos más en las mismas condiciones, terminadas, en el cajón y a la espera. Es lo menos importante. Este trabajo es azaroso.

(Christiane Rochefort, op. cit., p. 41.)

Fogwill, sin embargo, es un viejo conocedor de mil batallas con editoriales. "Sí, yo tuve otros rechazos. *Muchacha punk*, en una versión anterior, me lo había comprado —incluso me lo pagó— Losada, y después decidieron no editarlo: me regalaron la guita. Mi impresión respecto de este tema es que ahora la gente es muy dócil. Hablo de los autores. Ahora las editoriales funcionan de otra forma. Los editores cobran buenos sueldos, tienen guita y ya no presentan una ética de imprentita. Asumieron un comportamiento de agencias. Tienen un tufillo a corporación multinacional, *fax-movicom-cóctel*. Hay mucha basura. Se escribe cada vez mejor, bastante buena redacción, corrección, pero de una intrascendencia..."

(Christian Kupchik y Blas Martínez,
"La maldición del rechazo"
en *Página/12*, suplemento Primer Plano,
29 de agosto de 1993.)

3. EL REDACTOR Y EL *GHOST WRITER*

Organizada en "fábricas", ese tipo de literatura (de masas) proporciona fáciles ingresos a esos "empresarios de la literatura", ya señalados por Alejandro Dumas, padre, pero que actualmente son más florecientes que nunca. En ellas encuentran empleo los obreros de la pluma, los "negros", que escriben lo que otros firman o lo que expenden con seudónimos de color rosa los traficantes de esa subliteratura de las novelas de amor, que sacian el hambre de lecturas de nueve décimas partes de la población.

(Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*, trad. de
Juan Francisco Marsal y Juan Carlos Puig,
Buenos Aires, Fabril, 1962, pp. 75-76.)

Por último, se establece una tendencia a la separación entre las funciones de los creadores de ideas y la fabricación de manuscritos por la intervención del

rewriter o del *ghost writer*, que en la práctica es un recién llegado al micromedio de los creadores. Tiene una función bien definida, relativamente bien remunerada y se pone al servicio de los creadores de ideas (cualquiera que sea su valor, hecho que no está en discusión en este momento) para confeccionar el mensaje. El libro a medida hecho a pedido del editor mediante la asociación de un escritor profesional con un intelectual puro que no sabe, no quiere o no tiene tiempo suficiente para escribir, pero cuyas ideas se juzgan válidas, y por lo tanto vendibles, será presumiblemente la forma más usual de la literatura impresa del futuro.

(Abraham A. Moles, *Sociodinámica de la cultura*, trad. de Víctor Aizenman, Buenos Aires, Paidós, 1978, p. 195.)

Sí, la prospección de Abraham Moles se ha cumplido en gran parte. Lamentablemente no dispongo de estadísticas al respecto y no creo que las haya en nuestro país. Pero mi experiencia personal indica que cada vez se escriben más libros por encargo, en diversas modalidades.

Médicos, deportistas, estrellas de la televisión y hasta periodistas (!?) "se hacen escribir" libros para consumo de un público masivo que acude al llamado de un nombre famoso. También existe otra modalidad, emparentada con ésta pero más tradicional: escribir libros con seudónimo, por diversas razones. Si el gran poeta inglés Cecil Day Lewis (padre del actor Daniel Day Lewis) escribía excelentes novelas policiales con el seudónimo de Nicholas Blake, ¿por qué un señor X no recopilaría chistes de gallegos bajo el significativo seudónimo de Pepe Muleiro?

Pero, fuera de toda broma, e incluso de toda consideración ética, agreguemos lo que interesa a nuestro tema: el corrector de estilo muchas veces es un *ghost-ghost-writer*. Vale decir, al tener que corregir mucho un texto, se convierte de hecho en su co-redactor, ya que no en su co-autor, entidad mucho más compleja de lo que parece, como todo este tema lo sugiere.

En todo caso, la relación entre el corrector y el *ghost writer* suele ser más "distendida" que con el autor, como adelantamos en el capítulo 1, ya que ninguno de los dos va a reivindicar nada respecto del híbrido producto final, en el cual sólo están involucrados como meros ganapanes.

4. EL ASESOR TÉCNICO-CIENTÍFICO

Algunos libros necesitan, además de la corrección de estilo, una corrección "de concepto", o lectura científica. Por ejemplo, los libros de ecología para chicos, que están tan de moda. O cualquier libro que trate algún tema, precisamente, científico. No es que se desconfíe de su autor, pero a veces éste no es un profesional de la materia, sino un simple redactor; y, aunque fuera un profesional, las editoriales importantes siempre exigen otra opinión (o deberían hacerlo). Si estos libros son traducidos, esta necesidad aumenta, porque los traductores no siempre son confiables ciento por ciento.

Mi consejo es que esta corrección se haga *antes de la de estilo*. Parece obvio, y es lo clásicamente recomendado, pero no siempre se respeta. Veamos por qué habría que hacerlo así.

Un problema muy frecuente de la revisión hecha por un "técnico" es que el hombre suele ver y corregir los términos —justamente— técnicos, *pero no presta suficiente atención al contexto gramatical, inmediato o no, de las modificaciones que introduce*. El resultado puede ser, por ejemplo, una falta de concordancia, como la del siguiente caso.

El original decía:

"Sin embargo, existe otra tesis conforme a la cual el derretimiento de los hielos no es provocado por cambios de calor sino por cambios en el color."

El especialista cambió "derretimiento" por "fusión" que, por ser un sustantivo femenino, no concuerda con "provocado". Se necesitó una nueva lectura (esta vez, del corrector de estilo), para arreglar el problema. De lo contrario, se hubiera tipeado así y, con suerte, un corrector de pruebás voluntarioso (y conocedor del castellano...), "excediendo" amablemente sus funciones, hubiera puesto lo correcto o al menos planteado su duda.

Otro problema es que el asesor no siempre está al tanto del manual de estilo, o de los criterios editoriales implícitos que hacen las veces de manual, y entonces sus modificaciones no siempre serán coherentes con ellos. Además, el lector técnico no es un corrector de oficio; en este sentido, está más cerca del autor, y no conviene que sea el último en revisar el original antes de mandarlo a tipear (por las razones expuestas en el capítulo 2, al hablar del autor que "hace de" corrector).

¿Qué decir sobre la *tensión* entre los criterios cerradamente gramaticales y los lenguajes científicos? A los correctores: recordar que la Real Academia (Dios la tenga en la gloria) siempre va atrasada respecto de las innovaciones científicas y tecnológicas; es decir, no sean más papistas que el papa, y no conviertan un texto científico en un campo de batalla repleto de bastardillas, comillas y negritas, como verdaderos "muertos vivos" de la lengua: esto dificulta la lectura de algo que quizás sea ya engorroso de por sí. (Ante la duda, consultar al asesor, justamente, que para eso está.) A los asesores y científicos en general: recordar que el castellano es un idioma riquísimo que no necesita de agregados constantes; una cosa es el lenguaje científico y otra cosa es la jerga del bufé de la Facultad, que hace que Cervantes desee haber sido manco de ambos brazos, o haber nacido en Stratford-on-Avon.

5. EL ASESOR LITERARIO O LECTOR

Este colega es quien lee un original para evaluar sus cualidades, sobre todo teniendo en vista la conveniencia o no de su publicación. Vale decir, elabora un informe sobre cada texto que le es presentado, valorándolo según determinados criterios preestablecidos, o requeridos por la editorial. No hace (o debería evitar hacer) una valoración *absoluta* del libro, y mucho menos de su autor, aunque podría hacerlo si se lo piden, y —peor— éste muchas veces interpreta el informe de esa manera. Pero esto es otro tema, que no trataremos.

Lo que importa mencionar aquí, aunque sea someramente, es que, como en tantas otras ocasio-

nes, el corrector de estilo suele asumir tambien la función de un asesor. Otra vez: resignarse. Pero tener bien en claro que *son dos funciones distintas*. Se pueden hacer *al mismo tiempo*, si eso es lo que se exige, pero no es aconsejable. Al menos, uno tiene el derecho de pedir que esta doble función se especifique *antes de abordar el material*. Es muy distinta la "visión" del corrector de estilo (que ya estudiamos bastante, creo) a la del asesor literario (que, entre otras cosas, nunca mira el "estilo" del libro, en el sentido que le estuvimos dando a este concepto). Sí, en cambio, asesor y editor van de la mano, si se me permite la expresión.

A continuación, adjunto un par de breves informes sobre sendos libros, sólo para que sirvan de ejemplo. Repito: son muy breves; habitualmente, este tipo de informes son más extensos. A veces, incluso, toman la forma de una planilla con ítems para rellenar (tema, extensión, tipo de lector al que se dirige, posible impacto en el público, etc.). Pero también pueden darse oralmente, lo que permite un mayor margen de secreto pero no es del todo recomendable: las paredes oyen, y oyen muy mal.

Libro 1

Como lo indica su título, es un libro de introducción, casi de divulgación. Los conceptos y las definiciones son muy sencillos, como para público amplio, aunque la sociología no esté precisamente de moda.

Por el momento no veo en qué colección podría incluirse. Si hay interés, puede abrirse una colección de "Ciencias sociales", o algo así. Si no, podría evaluarse la posibilidad de incluirlo en la colección R*** o en la colección S***, donde hay algunos temas similares.

Libro 2

Los enfoques holísticos están muy de moda, sobre todo a partir del auge de la ecología y las teorías de sistemas.

Este libro se dedica a la administración de empresas, que no es nuestra especialidad como editorial. Pero, como el tema es más general y se puede aplicar a otros campos, podría incluirse en una colección como T***, o incluso S***, con una introducción o presentación que aclarara esa relación.

Habría que tener la precaución de ponerle un subtítulo o, mejor, una lista de temas tratados, en la tapa, para llamar la atención sobre lo que trata (no todo el mundo sabe lo que significa "holístico").

Y, finalmente, recomiendo la lectura del artículo de Christian Kupchik y Blas Martínez, "La maldición del rechazo" (*Página/12*, suplemento Primer Plano, 29 de agosto de 1993), en el que se pasa revista a los rechazos editoriales que sufrieron los autores más famosos, desde Conrad y Wilde hasta García Márquez y Eco.

Capítulo 6

El corrector, hoy

Todo redactor tiene la obligación de releer y corregir sus propios originales cuando los escribe en la Redacción o los transmite por télex, videoterminal o un instrumento similar. La primera responsabilidad de las erratas y equivocaciones es de quien las introduce en el texto; y sólo en segundo lugar, del editor encargado de revisarlo.

(*El País. Libro de estilo*, op. cit., p. 16.)

Toda obra debe pasar por dos clases de corrección: la *de estilo* y la *tipográfica*. Algunos editores, en obras que les parecen de poca importancia, prescinden de la primera, lo cual es causa de que las obras salgan a luz plagadas de equivocaciones e inexactitudes. Se basan para ello en una falsa apreciación de tipo económico, pues creen que prescindiendo de este requisito ahorran algo; la experiencia demuestra que esto se paga caro, ya que las erratas del original pasan a las pruebas, y las correcciones sobre éstas resultan más onerosas que la misma lectura del original.

(Martínez de Sousa, op. cit., p. 56.)

A lo largo de los capítulos anteriores, ya he aludido varias veces al hecho de que la tarea del corrector en la actualidad está decayendo, es menospreciada o no cuenta con el apoyo necesario. En este breve capítulo, trataré de ahondar un poco más sobre esas cuestiones, que —según creo— surgen de y llevan a serios equívocos, o por lo menos a molestias fácilmente superables.

El equívoco primero —prefiero adelantar lo esencial— consiste en confundir función con funcionario, oficio con oficiante, es decir, la tarea con el que la realiza.

La artesanía del corrector puede estar decayendo, sin duda, pero su función, paradójicamente, es cada vez más necesaria, en un contexto en el que cada vez menos gente *sabe escribir bien*; y entiéndase "bien" no sólo en el sentido gramatical (que, en última instancia, no sería nada) sino en el sentido meramente comunicativo. Ya vimos cómo el *ghost-writer* o "negro" tiende a reemplazar cada vez más al autor tradicional, y que el corrector, de hecho, muchas veces se ve obligado a hacer esa tarea, en la medida en que sus modificaciones pasan de lo cuantitativo a lo cualitativo. Vale decir: más de una vez, prácticamente reescribe el texto.

Con la corrección pasa algo parecido a lo del manual de estilo. Si no existe de derecho, existe de hecho. *Alguien la realiza*, mal o bien, a sabiendas o no. Es una función delegable, pero imprescindible.

Si un original no se revisa, esto equivale a un "grado cero de la corrección". Quizás el tipeador introduzca *motu proprio* alguna modificación donde vea (o crea ver, Dios lo ayude) algún "horror" de ortografía o sintaxis. Luego, si hay corrección de pruebas, sucederá lo que Martínez de Sousa sugiere en uno de los epígrafes de este capítulo: el corrector de pruebas se sentirá obligado a corregir también el estilo, lo que puede recargar innecesariamente esas galeradas (de errores, tiempo y dinero). Si el autor (o quien lo represente) da una "última mirada" a su obra, el problema se multiplica, porque de hecho puede volver todo casi "a fojas cero".

Finalmente, si no hay *ningún tipo de corrección*, ésta quedará para el peor momento, el de la lectura, cuando ya sea tarde para todo, salvo para la infamante fe de erratas o la deseada pero no siempre esperable segunda edición.

Entonces, podríamos concluir: el lector es el corrector más inapropiado de un libro. Es posible creer que nadie deja de comprar un libro porque la editorial tenga fama de descuidada, pero ¿conviene creerlo? Está de más decir que, en determinados ámbitos —científico, académico—, esa fama es fatal.

Reitero: la corrección es una necesidad, y se hace sí o sí. ¿Por qué, entonces, no hacerla como corresponde?

La cita del libro de estilo de *El País* que encabeza este capítulo delata un cierto desplazamiento de la responsabilidad hacia los redactores. Es una modalidad muy "contemporánea" —por no decir muy de moda—, que ya ha sido adoptada por algunos diarios de la Argentina (prefiero no mencionarlos, incluso alguno duró poco, y conste que ni sugiero que haya sido por esta razón). En otros casos, la responsabili-

dad se traslada a los operadores de computadora, provistos de los aparentemente "todopoderosos" revisores ortográficos y gramaticales de sus procesadores de texto. Pero, a no engañarse, todo esto reafirma lo antes dicho: la corrección es un proceso inevitable, situado en algún lugar entre el "autor" y el "lector". Quién la hace, es otro problema.

Ahora bien, los resultados de esta "decadencia" están a la vista.

Sobre los —llamados— revisores gramaticales, mejor no hablar. Son tan ineficaces, que causa verdadero terror imaginarse que alguien se deje guiar por ellos (pienso en alumnos de escuela secundaria y me da, en serio, escalofríos: ¡les creen más que a sus profesores de lengua...!).

En cuanto a los revisores ortográficos (más sensatos, debo decir), veamos, por ejemplo, esta otra cita, de un libro muy interesante que ya mencionamos:

—

> *El revisor ortográfico.* Ahora se te acabaron las excusas para cometer orrores ortográficos. Los procesadores de texto, por regla general, vienen provistos de un revisor ortográfico. Si el revisor no es bueno, o si lo necesitas para una lengua extranjera, puedes comprar utilidades y diccionarios de terceros, como Thunder. El revisor ortográfico va comparando las palabras que encuentra en el texto con las que tiene almacenadas en su diccionario; si alguna palabra no coincide, se detiene y te pregunta qué quieres hacer con ella. Además, suele ofrecer sugerencias y alternativas.
>
> (...)
>
> El revisor ortográfico es indispensable en la preparación final del texto, aunque no detectará todos los errores. Por ejemplo, si escribes "orden púbico" en vez de "orden público", el error no será detectado, pues las palabras están bien escritas, que es de lo que se ocupa el revisor. Por eso, siempre debes repasar el manuscrito con ojo de águila.
>
> (David Blatner, op. cit., p. 38, 48.)

El autor (muy sincero, hay que reconocérselo) admite parcialmente o sugiere que la responsabilidad *última* no puede quedar a cargo de una "maquinita", por muy sobrevalorada que esté. (Por lo menos, hasta que la inteligencia artificial sea algo más que un proyecto ideal para investigadores en busca de subsidios públicos o privados.) La confusión entre "orden púbico" y "orden público" es graciosa pero (suele pasar) engañosamente demagógica. La triste verdad es que en el idioma castellano puede haber millones de "trampas" así; pensemos en las variedades que aportan las conjugaciones de los verbos, casi inexistentes en inglés; por no hablar del acento. El diccionario del revisor deberá contener, por ejemplo, palabras como "termino", "terminó", "término", además del plural "términos" y toda la familia respectiva. Así, va a encontrar erratas si es brujo.

La verdad aún más triste es que estos revisores ortográficos son de gran utilidad, sí, pero casi exclusivamente para escritores y redactores con problemas de ortografía... *La corrección de verdad es otra cosa.*

Aclarado (?) todo esto, veamos ahora otros aspectos del presente y del futuro inmediato de la corrección de estilo.

Un tema: la tiranía del diseño gráfico. Ya hablamos algo acerca de ello en el capítulo sobre las relaciones "institucionales" del corrector. En la "época dorada" de la industria editorial, en Argentina y España por ejemplo, la diagramación era un arte, por supuesto, y también una artesanía que actuaba en equipo con los otros aspectos de la confección de un libro. Hoy, en gran parte de la producción editorial, la gráfica es el aspecto esencial, aquello a lo que todo, o casi todo, se subordina. Por ejemplo, en el mercado (palabra santa) del —extrañamente llamado— libro de texto. Veamos algunos extractos de un artículo sobre el tema.

> "[...] Hay una renovación con respecto a la concepción del libro: la gráfica, el diseño, la producción. [...]"
>
> Buen nivel en los contenidos, comprensibilidad y diseño atractivo son las exigencias de los docentes al momento de recomendar un texto. La dimensión visual del libro adquirió gran importancia en los últimos años. "Actualmente se presta mucha atención a la imagen. Además del texto están las fotografías, las ilustraciones, los gráficos, los mapas, los cuadros estadísticos. Los libros tienen un 50 por ciento de texto y el resto de ilustración. [...]"
>
> "Los libros cambiaron mucho en la realidad y poco en el imaginario colectivo; cuando uno habla de libros escolares sigue pensando en los manuales con los que estudiaba hace treinta años. Ahora hay libros ilustrados con plumas y óleos y diseñados por computación. Cambiaron en todo, en la propuesta pedagógica, en lo formal y en el diseño editorial. [...]"
>
> LA IMAGEN MANDA
>
> La preocupación por la imagen aumentó los costos de publicación. [...] Los editores sostienen que la sensación del alumno al abrir un libro de texto y enfrentarse a su diagramación es un mensaje más de la materia. "El libro de texto tradicional era una 'chorrera' de texto continuo, distintos temas estrictamente curriculares, desarrollados casi sin diagramación en bloques de texto corrido [...]."
>
> (Damián Nabot y Eduardo Sincofsky, "Se usan nuevos textos escolares pero menos que hace veinte años", en *Clarín*, suplemento Educación, 24 de abril de 1994.)

No es éste el lugar para (ni es mi intención) criticar a fondo, negativamente, esta nueva concepción de los textos escolares, o de los textos en general. Existe y basta. Como resultado de la demanda del mercado y/o de la presión profesional de los diseñadores, poco importa. Eso sí, no puedo dejar de recordar, aunque sea superficialmente, que hace muy poco aparecieron en todos los medios de comunicación los graves errores que se habían "deslizado" en un manual escolar, de una importante editorial de plaza. Y me atrevería a proponer que esto es un síntoma (para nada aislado) de la poca importancia que se le da a la corrección, conceptual y de estilo.

Pero la era de la imagen (ahora "multimedia") es un hecho, aunque según los lingüistas todo pensamiento tenga que "pasar por" el lenguaje, o depender de alguna manera de él. Ya Roland Barthes (uno de los que desarrolló la teoría anterior) afirmaba, a principios de la década del sesenta, que seguimos siendo, y cada vez más, una civilización de la escritura, del lenguaje, a pesar de la aparente invasión de la imagen. Vale la pena reflexionar sobre esto. ¿O acaso no ve-

mos que los videos, los discos compactos y los CD-ROM vienen acompañados (o acompañando, para qué discutir) por libros, libritos, revistas, folletos y otros viejos especímenes de una civilización aparentemente superada, la de la palabra escrita...?

¿En qué afecta todo esto, entonces, al corrector de estilo, si lo afecta? En algunas cosas, en bastantes, si tenemos en cuenta que hay una sobrevaloración de la imagen respecto de la palabra, que es su campo de acción, su justificación profesional. No es casualidad que, a mayor importancia de la gráfica, menor importancia de la redacción y el estilo. No es que sea menor su importancia intrínseca (esto sí lo discuto a muerte), sino que es menor la importancia que le es dada, a veces de manera oportunista, por parte de los respectivos empresarios. Y a veces del público mismo.

Pero la situación es irreversible, diría yo. Entonces, una posición cobarde sería resignarse, o incluso alegrarse por ello; después de todo, la responsabilidad siempre tiende a transferirse a otros: redactores, ahora diseñadores. Tampoco es para tanto; recordar nuestro melancólico tema, "La culpa siempre es del corrector", que está lejos de abolirse, oh paradoja.

¿Cuál es la posición que se debe adoptar, entonces? Nada especial. Seguir haciendo la tarea como siempre, pero conscientes de que, en muchos aspectos, la última palabra será del diseñador. Nuestra tarea no es ningún apostolado, sólo una artesanía, momentáneamente desvalorizada. La mejor forma de que alguna vez vuelva a ser colocada en el lugar que se merece es hacerla lo mejor posible, sin competir con nadie pero con suficiente seguridad y firmeza para predicar con el ejemplo.

Para terminar este capítulo, algunas palabras sobre un tema que quisiera retomar: la relación entre la corrección y la computación.

¿Otra "relación peligrosa"? Nada de eso. La computación es un campo extraordinariamente fértil también en nuestro ámbito de acción. Ningún avance que se realice aquí puede amenazarnos, por lo menos en lo inmediato... Y, si lo hiciera, ¿cómo lo impediríamos? Sin chanzas, la corrección de estilo automatizada enfrenta problemas similares, por ahora, a los de la traducción automatizada. Es cierto que, con el desarrollo de la inteligencia artificial (ahora, fuera de broma), se abre un dominio prácticamente ilimitado, pero hasta hoy poco es lo que se ha hecho, en cuanto a sus resultados.

Los más modernos programas procesadores de texto ya contienen, además del clásico revisor ortográfico antes mencionado, un "chequeador de gramática". Puede señalar palabras repetidas, frases demasiado largas, algunas expresiones incorrectas gramaticalmente, uso excesivo de algún recurso desaconsejable (como la voz pasiva) y cosas así. Por ahora, podemos considerarlos en fase de experimentación y, como los revisores ortográficos, no actúan "solos": necesitan de un operador que tome la última decisión, que apriete las teclas adecuadas, según algún criterio previo. Un corrector de estilo, en suma, con su correspondiente manual. Nada nuevo bajo el sol. Que trabaje frente al papel o frente a la pantalla, no parece una diferencia esencial. Habría que medir con mayor precisión las diferencias de los tiempos empleados. Yo tengo mis sospechas, pero prefiero no exponerlas, para que no sean confundidas con prejuicios. Es posible que el método computado permita

ahorrar tiempo, ¿por qué no? Ésa es su mayor ventaja en tantos campos... Como en otras cosas, la cuestión parece ser que menos personas hagan mal, y más rápidamente, lo que más personas hacían mejor, pero más lentamente.

(Toda esta cuestión es un problema que ya están enfrentando los escritores. Ver, por ejemplo, el divertido artículo de Rodrigo Fresán, "Los tecladistas", en *Página/12*, contratapa del 21 de mayo de 1992.)

Algo similar podría decirse sobre el llamado "libro electrónico", es decir, el texto en soporte no convencional: disquete, CD-ROM, Internet. La tarea del corrector de estilo (o de quien lo reemplace de hecho) siempre es la misma, y su ausencia se hace notar. Basta ver, si no, las famosas revistas que circulan en disquete o "en línea" (*on line*) por nuestro medio. Más allá de su carácter innegablemente "revolucionario", en cuanto a edición y (sobre todo) distribución, adolecen de las mismas fallas que cualquier edición en papel, descuidada. Por no hablar de la ortografía en Internet y correo electrónico, con esos delirantes proyectos (que tarde o temprano tendrán éxito, pensemos que McDonald's llegó a Rusia y China...) de suprimir la ñ y los acentos.

Me permito remitir a la bibliografía específica, comentada al final de este volumen. Y me quedo con la frase de Umberto Eco (citada por Marcos Mayer y Miguel Russo en su artículo): "El conocimiento requiere, cuando se trabaja con una computadora, de colaboración e interpretación. El problema de la salud mental del usuario está en el equilibrio. Yo uso computadora, pero cuando quiero pensar lo hago mediante un libro." Yo no podría haberlo dicho mejor.

Un buen corrector de estilo, seguro de sí mismo y de lo que es su tarea, sabrá sacar el máximo provecho de su colaboración con las computadoras (¿o al revés?). Por ejemplo, un gran servicio que nos prestan es el cambio automático de palabras o expresiones. Cuando nos llega un trabajo en disquete, o unas pruebas de imprenta que no hayan surgido de un original bien corregido (por cualquier motivo), podemos indicarle al operador que cambie automáticamente ciertos elementos del texto. Para ello, dejaremos un esquemita parecido al que sigue:

Cambiar	**por**
fluído	fluido
tí	ti
medium	médium
conciente	consciente
consciencia	conciencia
de acuerdo a	de acuerdo con
substancia	sustancia
de motu propio	motu proprio
grafittis	*grafitti*
stress	estrés
Por ello	Por ello,
Es así que	Es así como
telequinesia	telekinesia

(Ejemplo absolutamente real.)

Y, en general, mi propuesta es la siguiente. Más que un revisor ortográfico (o junto con él), lo que habría que incluir en nuestro *software* es un manual de estilo *ad hoc*: palabras y expresiones incorrectas u optativas, mayúsculas y minúsculas, etc. Así, la presencia intelectual del corrector estará en ambas puntas del trabajo: en su programación previa y en su aplicación posterior. Más no se puede pedir. La calidad, como siempre, será su tarea básica.

Anexo

Sitios de Internet recomendados

La página del corrector, de Silvia Tombesi y Pablo Valle

http://www.sinectis.com.ar/u/pvalle

¿Única en su género? El lector (que la visite) lo dirá.

La página del castellano

http://www.el-castellano.com

Todo sobre nuestro idioma: gramática, diccionarios, más vínculos. Recomendamos el Rincón del Traductor.

Centro Virtual Cervantes

http://cvc.cervantes.es

Interesantísmos foros de discusión sobre el idioma, y mucho más.

Agencia de noticias EFE

http://www.efe.es

Tiene un enlace a su Departamento de Español Urgente, donde se puede consultar su diccionario de dudas y hasta hacer consultas por email. También se accede a la lista de correo "Apuntes", en la que se pueden intercambiar dudas y certezas con centenares de participantes (entre ellos, el gran Martínez de Sousa).



Real Academia Española

http://www.rae.es

Oficial pero interesante. Incluye el Diccionario de Autoridades, ¡en facsímil!

La página de Analía

http://www.geocities.com/Athens/5662

Abundante material sobre literatura argentina y universal. Recomendamos todos sus vínculos, especialmente la revista *Papeles de trabajo*, del Instituto de Literatura Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras.

Proyecto Gutenberg

http://www.promo.net/pg

Biblioteca de textos electrónicos en línea. Se puede buscar por autor y por título, y se enriquece día a día.

Biblioteca Nacional Argentina

http://www.bibnal.edu.ar

Se puede buscar en el catálogo, con cierta paciencia.

Bitblioteca

http://www.analitica.com/bitblio/bitblio.htm

Otra biblioteca en línea, interesante.

Borges Center (Aarhus University)

http://www.hum.aau.dk/institut/rom/borges/borges.htm

Muchísimo material sobre el escritor argentino.

Librería on-line

http://www.amazon.com

La más famosa.

Cómo citar recursos electrónicos

http://www.ub.es/biblio/citae-e.htm

Artículo en línea, de A. Estivill y C. Urbano, donde se propone un sistema unificado para hacer citas bibliográficas de fuentes electrónicas.

CTheory

http://www.ctheory.com

Revista de teoría, tecnología y cultura. Muchos artículos en línea.

Medios

http://www.infonews.com.ar/links/argentina_links/medios.htm

Completo listado de sitios de los medios de comunicación argentinos.

Revistas on-line de ciencias sociales

http://www.unesco.org/general/eng/infoserv/doc/shsjournals.html

Listado de la Unesco. No es muy abundante, pero va creciendo.

Obras de Cervantes

http://cervantes.alcala.es/obras.htm

Todas las obras del escritor español, en línea.

Revista Variaciones Borges

http://www.hum.aau.dk/institut/rom/borges/varindex.htm

Se consigue sólo por suscripción, pero en esta dirección hay algunos artículos en línea.

Voice of the Shuttle

http://humanitas.ucsb.edu/shuttle/theory.html

Listado de recursos en teoría literaria. Muchísimo material en línea. Se recomiendan los vínculos para posmodernismo, estudios culturales y estudios poscoloniales.

La Lunfa

http://www.lalunfa.com

Material sobre lunfardo y jerga urbana porteña en general. Predomina el entretenimiento, pero hay material interesante.

Capítulo 7

La corrección de traducciones

¿Los problemas que aquejan al traductor? Dejo de lado los personales (desconocimiento de la lengua de la cual traduce, torpeza en el manejo de la propia, ignorancia de las realidades extratextuales a las que alude el texto). Los otros problemas son la falta de reconocimiento como creador de que es objeto el traductor. Y que se muestra en la parquedad con que se lo remunera. [...] Yo he padecido en épocas de cesantías o renuncias a mi profesión de docente, esas premuras. De ellas quedan algunas pruebas en mis traducciones: por ejemplo, a un personaje de Julien Green le hago ponerse en el bolsillo del saco un "portafolios" (*portefeuille*: billetera). Esos casos no son casos de infidelidad. *Las editoriales serias los prevén, y suele haber correctores que los detectan y salvan.*

(Enrique Pezzoni en revista *Sur*, número 338-339, enero-diciembre de 1976, dedicado a la traducción. El subrayado es mío.)

Con respecto a las composiciones que poseen valor artístico, la traducción plantea una cantidad de problemas que todavía aguardan una resolución adecuada: ¿se debe optar por una traslación preferentemente literal o decisivamente literaria?, ¿cuál es el límite justo admisible si, para obtener un efecto literario, el traductor se aparta de la versión lite-

ral?, ¿cómo se ha de resolver la traducción de un poema, en el que los significantes son de pareja importancia que los significados? Aunque no hay criterios definitivos y unívocos para encarar estas cuestiones, la tarea del traductor debe proseguir realizándose porque así lo exige el intercambio cultural de nuestras presentes condiciones mundiales. [...] Las dificultades que presenta la tarea suelen verse grandemente agravadas por la mala remuneración con que se la retribuye y por la falta de discriminación en la elección de traductores; al respecto, Julio Cortázar certeramente destacó en cierta ocasión la influencia nefasta que las malas versiones han ejercido sobre la lengua castellana al difundir e imponer vicios de toda índole.

(Jaime Rest, "Traducción",
en *Conceptos de literatura moderna*,
Buenos Aires, CEAL, 1979, pp. 153-154.)

O'Jaral era traductor. Nadie le había enseñado el oficio, pero él no pensaba que la falta de maestros fuera un contratiempo. Como la mayor parte de lo que sabía, y en cierta forma sabía muchísimo, todo lo que el oficio demandaba lo había aprendido por su cuenta: tres o cuatro idiomas extranjeros, lo correcto y lo comprensible en el suyo, métodos para atacar lo intraducible hasta eliminarlo sin gracia, maniobras de simplificación que irritaban a los escasos lectores enterados y en general complacían a un público que, si por lealtad a su función compraba libros, los hojeaba y recorría incluso, rara vez los leía. Sin embargo, ningún remordimiento, no al menos por esto, torturaba la disposición de O'Jaral; con lo que pagaban por su trabajo se vivía a duras penas, pero él era competente y escrupuloso.

(Marcelo Cohen, *El testamento de O'Jaral*,
Madrid/Buenos Aires, Alianza, 1995, p. 13.)

Sobre la traducción, la bibliografía —que, a veces, es "lo que hay escrito sobre gustos"— es extensa. No obstante, siempre existe la tentación de agregar algo más. Voy a tratar de evitar ese riesgo, sobre todo teniendo en cuenta que la bibliografía acerca de la *corrección* de traducciones, en cambio, es prácticamente inexistente (como en casi todos los temas que vengo tratando); y que parecen lo mismo, pero no lo son.

Teóricamente, claro, la traducción y su corrección tienen muchos puntos en común: el acto de traducir implica, de varias maneras, el acto de corregir esa misma traducción. De hecho, este último es realizado, en la mayoría de los casos, por el mismo traductor. Pero, como dice el gran maestro Enrique Pezzoni en el primer epígrafe de este capítulo, las "editoriales serias" disponen que se hagan correcciones de estilo adicionales. Y aquí entra otra vez nuestro sufrido amigo, el corrector; cuya tarea es, nuevamente, específica.

Lo veremos.

Primero, un consejo práctico hasta la obviedad. Es mejor (casi diría imprescindible, si no conociera la dura realidad) trabajar de a dos, como en la clásica corrección de pruebas. Uno debe conocer muy bien el idioma *del* que se traduce; él seguirá, con sumo cuidado, palabra por palabra, el original. El otro, el corrector propiamente dicho, si se quiere, debe leer en voz alta la traducción, y efectuar las correcciones necesarias: en el idioma *al* que se traduce (sobre todo a su cargo, y donde deben aplicarse las reglas de estilo que tanto hemos comentado hasta ahora) y las que

el otro sugiera, si encuentra algo incorrecto respecto del original. Sé que esto suena complicado, y a veces lo es. Pero, repito, es lo mejor, la única manera de evitar los terribles errores que pueden deslizarse en una traducción, en los dos terrenos mencionados: fidelidad y estilo.

Otro consejo, esta vez a los traductores (que me perdonen si me meto en su terreno: es con buenas intenciones). En la medida en que les sea posible, hagan que su traducción sea revisada por otro. Sé que esto, en el actual contexto económico-laboral, es difícil. Bueno, pongámoslo así, entonces: la traducción y su corrección son dos procesos distintos, independientemente de que lo hagan dos personas distintas o la misma. Nunca se subrayará lo suficiente este hecho, y los errores (horrores) que puede provocar su no consideración. Al traducir, es frecuente querer hacer todo al mismo tiempo: prestar atención al original y lograr una forma castellana aceptable. Después, si se es responsable, en el mejor de los casos, se "retoca" aquí y allí. No me parece bien trabajar así (aunque yo lo he hecho y no estoy tirando ninguna piedra en primer lugar; hablo en términos estrictamente técnico-profesionales, no éticos). Preferible es respetar los dos pasos, sugeridos antes: primero, traducir lo más fielmente posible el original, incluso a riesgo de ser excesivamente literal y lograr sólo una versión "dura" (como he oído decir frecuentemente en la jerga de los traductores); segundo, olvidarse temporariamente del original y *corregir* el texto desde el punto de vista del idioma al que se está volcando. Es la mejor manera, reitero, de que la versión final no parezca traducida, objetivo máximo del buen traductor.

Dicho así, parece fácil. Juro que sé que no lo es.

En este proceso, entonces, la ayuda del corrector de estilo (dentro o fuera de la institución editorial) puede convertirse en más que valiosa. Es el encargado ideal del segundo paso, *aunque no conozca el idioma original, y quizás gracias a eso mismo*. Su única lealtad es la versión final, y esto es invalorable. Los buenos traductores lo saben, y muchas veces admiten (y hasta agradecen) que se los corrija sin piedad. Después de todo, ellos son los que firman su trabajo, y no hay manera de deslindarlo de los aportes del corrector (sujeto discreto si los hay, lo garantizo). Si es cierto que los médicos entierran sus errores y los escritores (en este caso, los traductores) los publican, un buen corrector no tiene nada que ver con lo primero pero bien puede evitar lo segundo.

El trabajo de un buen corrector, que sólo preste oídos a la versión final, en castellano, contribuye con algo que es fundamental en la tarea de la traducción. Recordar siempre que se traduce no sólo por el significado, sino también (y quizás esencialmente) por el *valor*. Éste es un concepto acuñado por Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística contemporánea. Resumiendo salvajemente, diré que el valor es la pertenencia de un signo (por ejemplo, la palabra) a un sistema determinado (por ejemplo, la lengua). Esta pertenencia consiste en una relación tan estrecha, tan solidaria, que el propio significado de cada palabra deriva de ella. La palabra no significa por sí misma, sino porque pertenece a ese sistema, a ese conjunto cerrado de elementos que se definen mutuamente. De ahí que el significado de la palabra depende estrictamente del significado de las palabras que "la rodean", por

así decir, en el sistema. ¿Adónde apunto con esto? Volvamos atrás. Al traducir una palabra, una expresión, no sólo hay que expresar su "significado", el que le da un diccionario de la lengua, por ejemplo, sino también su "valor", su posición exacta dentro del sistema al que pertenece. No "valen" lo mismo el inglés "*here*" que el castellano "aquí" (aunque "signifiquen" aproximadamente lo mismo), porque el primero se contrapone sólo con "*there*" mientras el segundo se contrapone con "ahí" y "allí". El inglés "*fish*" se corresponde con "pez" pero también con "pescado". En algunos contextos (y con problemas más complejos), es imprescindible prestar atención a estos matices.

Otro gran maestro del tema, Jorge Luis Borges, lo explica de una manera más gráfica, menos técnica:

> ¿Qué recomendaciones se pueden hacer a los traductores de prosa? Desde luego que no deben ser literales. Hubo una polémica famosa en Inglaterra entre Arnold y Newman sobre la traducción literal. Arnold decía que la traducción literal no es fiel al original porque cambia los énfasis. En español, por ejemplo, no se dice "buena noche" sino "buenas noches", en plural. Si se tradujera al francés como "*bonnes nuits*" o al inglés como "*good nights*", se estaría cometiendo un error, porque se estaría creando un énfasis que no existe en el original. Si al traducir una novela se le hiciese decir a un personaje que dice "*good morning*" o "*gutten morgen*" su traducción literal que es "buena mañana", se lo estaría haciendo hablar de un modo anómalo. Decir en inglés "*good days*" por "buenos días" también sería infiel.
>
> (Entrevista en *Sur* 338-339, p. 119.)

En la cita anterior, lo que Borges llama "énfasis" bien puede ser reinterpretado, a la luz de lo dicho sobre Saussure, como "valor". El corrector está atento a estos "énfasis", "valores" o "matices", mientras que el traductor puede perderlos de vista en un primer momento y quizás no recuperarlos luego.

Y ya que hablamos de Borges (y del diccionario), bien podríamos agregar otra cita suya, sobre una traducción desafortunada:

> Un traductor alemán tradujo un cuento criollo mío que en algún lugar decía "llegaba un oscuro". Él, sin darse cuenta que se trataba del pelaje de un caballo, tradujo "llegaba el crepúsculo". Claro, tradujo por el diccionario. Pero es el diccionario mismo el que induce a error. De acuerdo a los diccionarios, los idiomas son repertorios de sinónimos, pero no lo son. Los diccionarios bilingües, por otra parte, hacen creer que cada palabra de un idioma puede ser reemplazada por otra de otro idioma. El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo.
>
> (Ibídem, p. 120.)

Justamente, esta "manera de sentir el universo" es un sistema cerrado, con sus propias reglas (que generan valores). Por ello, no hay equivalentes exactos entre idiomas.

Claro que ni el mismo Borges estuvo exento de errores y tropelías diversas. A Julio Cortázar le gustaba reprocharle al maestro haber traducido una vez el francés "*sol*" como "sol", cuando es "suelo"... Esto

es también un caso de "falso amigo", tema que trato más adelante, in extenso. También, cuando Borges tradujo la bellísima novela de Faulkner *Las palmeras salvajes*, hizo todo lo que pudo para convertirla en más "legible". En sus manos, los interminables y espiralados párrafos del norteamericano sufrieron diversos recortes. Y, al final, cuando el penado alto profiere su famosa queja, "*Women, shit*", Borges pone, sólo él sabrá por qué, "¡Mujeres!...".

Por mi parte, no me gusta estar rastreando errores de traducción, como por deporte. Pero dio la casualidad de que, mientras estaba redactando este capítulo, leía una novela de Stephen King, *La mitad siniestra*. Quizás obsesionado por el tema que tenía entre manos, descubrí algunos gazapos. Por supuesto, al no tener a mano el original inglés, no puedo asegurar que sean verdaderos errores, pero me arriesgo:

• p. 65 "*asumiendo*, le decía a su esposa, que continuara postulándose y resultara electo" (es *suponiendo*);

• p. 90 "bajo el *masivo* pecho izquierdo" (es *muy grande, enorme*);

• p. 135 "no era un documento *clasificado* o un gran secreto militar" (es *secreto, reservado*);

• p. 244 "pero leo la *literatura*" (es la *bibliografía*);

• p. 304 "un hombre *determinado* siempre puede encontrar quien lo lleve" (es *decidido*).

En fin, estoy *determinado* a no revelar el nombre del traductor (aunque *asumo* que no es un dato *clasificado*), porque toda la *literatura* al respecto me dice que los *masivos* errores mencionados no pueden atribuirse con toda seguridad a él. También está el corrector de por medio... ¿Y si fue éste el que corrigió, pero *mal*?

Sobre los excesos en la correción o, para hablar con más precisión, en la *edición*, de un texto, escuchemos a un indignado Kundera:

> La fuerza de un novelista no radica solamente en su imaginación, sino también en su facultad de exactitud semántica. En este sentido, Proust no es menos exigente que Descartes. Los ingleses y los norteamericanos conocen su gran novela bajo el título *Remembrance of Things Past*, Recuerdo de las cosas pasadas, alusión al trigésimo soneto de Shakespeare. Imposible elegir título más lindo y hueco. Porque el título de Proust es la definición precisa de una situación humana y las palabras "busca", "tiempo", "perdido" son irremplazables.
>
> [...]
>
> Muchas veces me enfurecí con las traducciones traicioneras sin dar a entender más claramente que *los responsables no son necesariamente los traductores*. Hace poco leí: "A veces, los escritores extranjeros reprochan a sus traductores franceses que edulcoran la expresión —y por ende también el contenido— de sus obras. Esos escritores deben saber que las edulcoraciones no son necesariamente obra de los traductores: a veces son impuestas por las editoriales." Fue Pierre Blanchaud quien escribió estas palabras en un notable artículo publicado en el último número de la revista *L'Atelier du roman*.
>
> Cuenta también allí la historia tan increíble como común de su traducción de Kleist. El editor, que exigía un texto elegante, "bien escrito", fácilmente legible, impuso modificaciones que el traductor, fiel al estilo extraño,

áspero de su autor, se negó a aceptar. Hubo juicios, enredos, humillaciones (para el traductor, naturalmente, porque en la pareja traductor-editor el débil es él) y, al final, una nueva edición de Kleist (hecha por otro) que es tan legible como lamentable, lo que Blanchaud demuestra con ejemplos en la mano. Y resume así la situación que, doy fe, es cada vez más frecuente en todas partes del mundo: "Cuando [el traductor] entrega el manuscrito le dicen que las 'torpezas' halladas en su texto exigen una intervención minuciosa del revisor (elegido por el editor)... Lo que tienen en común todas esas revisiones es que hacen decir cualquier cosa a los autores traducidos... Si sus frases son largas, se recortan; y se alargan si son cortas. Se adornan inútilmente las cópulas pero se eliminan las repeticiones significativas... ¿Cuáles son las razones de esta *censura*, de esta *reescritura salvaje*?... La sumisión total a cierto estilo con gancho, a una escritura de supermercado, que es [para el editor] la única capaz de vender el libro."

(En "El arte de la fidelidad",
trad. de Cristina Sardoy,
en *Clarín Cultura y Nación*,
Buenos Aires, 13 de julio de 1995.)

La siguiente cita también avala lo anterior. Se trata de una carta recibida por B. J. Chute de parte de un editor que había omitido el nombre del traductor en un libro:

En virtud de que las traducciones estaban en vías de ser revisadas por personas ajenas que nada tuvieron que ver originalmente con la versión, tuvimos la impresión de que habría sido bastante desconcertante —*tanto moral cuanto intelectualmente* [el subrayado es mío]— usar el nombre de un traductor, sin esclarecer el papel de los revisores. Espero que comprenda que nuestra preocupación se vuelca considerablemente en favor de las traducciones y de los traductores. En la publicación de nuestros libros no negamos el papel reconocido del traductor, pero en el presente caso hubiera resultado infortunado usar el nombre de traductores en este estadio del proceso.

(En "La necesidad de traducción", *Sur* 338-339, p. 51.)

Pero, a pesar de estos excesos, la necesidad de una revisión exhaustiva (siempre dentro de la buena fe) permanece irrefutable. Si no, que lo digan los abogados y juristas que se han devanado los sesos tratando de desentrañar un famoso artículo (el 43) del Código Civil:

"No se puede ejercer contra las personas jurídicas, acciones criminales o civiles por indemnización de daños, aunque sus miembros en común, o sus administradores individualmente hubiesen cometido delitos que redunden en beneficio de ellas."

Como se trata, aparentemente, de una excepción a la regla general de paridad jurídica, una de las interpretaciones se basa en un supuesto error de traducción que habría cometido Vélez Sársfield al adaptar el *Esbozo* de Freitas. "Allí donde el autor brasileño dice 'sendo que', que se puede traducir por 'cuando', Vélez puso 'aunque'... Todavía insinuaba Aguiar que pudo influir en la incorrecta traducción de 'sendo que' por 'aunque', el hecho de que el Diccionario de la lengua castellana redactado por la Academia española, en el ejemplar de la 7.a edición conservado en la Biblioteca de la Universidad de Córdoba que pudo consultar Vélez Sársfield por tener su firma auténtica, refiriéndose al vocablo 'cuando' dice lo siguiente: 'Modo adversativo y vale lo mismo que aunque'."

(Jorge Joaquín Llambías, *Personas morales o de existencia ideal*, fotocopia.)

Y, ya que estamos, "escuchemos" otras opiniones al respecto, extraídas de nuestro trajinado número 338-339 de *Sur*.

> Todo traductor profesional sabe que los errores de una u otra especie son inevitables en una obra extensa a causa de la "fatiga verbal" que se produce al promediar la tarea, si no es por otra razón.
>
> (Elsa Gress, "El arte de traducir", p. 29.)

> Uno de los gajes al que me siento especialmente expuesta, en mi ejercicio simultáneo de la literatura, la crítica y la traducción, es el extraordinario interés y el fanatismo que suscitan los detalles lingüísticos e idiomáticos, hecho que induce a los lectores a escribir interminables cartas a las casas editoras e inclusive cartas amenazadoras dirigidas a escritores y traductores.
>
> (Ibídem, p. 33.)

> En la traducción del *Viaje sentimental*, de Sterne, edición Calpe, Biblioteca Universal, me afearon el prólogo con deplorables erratas: "Falcoubridge" por "Falconbridge"; "Smelfurgus" por "Smelfungus"; "novelitas de la vida doméstica" por "novelistas"; y lo peor es que, en varios lugares, se habla de "Mr. Draper" en vez de "Mrs. Draper", con quien Sterne tuvo amores.
>
> (Alfonso Reyes, "De la traducción", en *Sur*, op. cit., p. 101, nota 2.)

Mucho tiene que ver en todo esto (como factor regulador, como buscador de equilibrio) el editor que, como ya dije, es (*debe* ser) el nexo entre el corrector y el autor; en este caso, el traductor. La editorial tiene

el derecho (legal, moral, de facto, como sea) de imponer sus propias reglas, pero al menos el traductor debe conocerlas antes de hacer su trabajo. (En los Anexos, doy un ejemplo de reglas o instrucciones editoriales para traductores.)

Por ejemplo, una decisión típica del editor es: ¿Qué castellano emplear? Problema que trato en otro capítulo de este libro, pero del que adelanto una opinión invalorable (por lo ajena, y porque es de otro maestro, Jaime Rest).

> Una dificultad que se plantea al traductor es la fragmentación de la lengua española. Traducir al francés significa incontestablemente traducir a la lengua que se habla en Francia. Traducir al inglés es más problemático porque, como dirían los franceses, hay versiones al *anglais* y versiones al *americain*. Pero nada es tan difícil como la traducción al castellano, lengua que tiene múltiples centros de irradiación tanto en España misma cuanto en América latina, cada uno de ellos con sus peculiaridades expresivas propias. El acuerdo tácito entre los traductores consiste en utilizar una suerte de *lingua communis*, cuyos rasgos más notorios son el empleo del tuteo (aun en aquellos lugares donde prevalece el voseo) y de un vocabulario neutral.
>
> (Jaime Rest, "Reflexiones de un traductor", en *Sur*, op. cit., p. 196.)

Sin embargo, no puedo dejar de agregar que hay traducciones localistas que, aunque sea como "experimento", me parecen más que valiosas. Por ejemplo, los cuentos de Chandler que Rodolfo Walsh tradujo en un lunfardo violento, para la editorial Tiempo Contemporáneo (*Viento rojo*).

Quisiera terminar citando, algo rápidamente, dos casos muy particulares, pero más frecuentes de lo que se cree.

Uno es la retraducción, vale decir, la traducción de una traducción, la traducción "de segundo grado". Práctica altamente desaconsejable, a veces se hace necesaria cuando se trata de idiomas "exóticos", muy lejanos, de los cuales sea casi imposible encontrar un traductor confiable. No hace falta apuntar los riesgos que esta tarea conlleva; apenas aconsejaría que, en estos casos, se utilice como original una traducción a algún idioma afín con el nuestro (francés, italiano, portugués), para que el "filtro" sea menor. Y, si el original-original es de un idioma no tan lejano, no estaría mal tenerlo a mano (junto con el diccionario correspondiente), porque a veces puede terciar en algún problema que enfrente el corrector.

El otro caso es el *aggiornamento*. Suele hacerse para lograr versiones "modernas" (por lo tanto, más legibles) de textos antiguos, originales o traducciones. Por ejemplo, del *Cid* o de las obras de Shakespeare, respectivamente. También es superfluo repetir que en esto se debe trabajar con mucho cuidado. Y, como esta tarea se asigna a los correctores con harta frecuencia, es bueno que siempre se tengan en cuenta las pocas normas vistas hasta aquí. En este sentido, el castellano "antiguo" funciona prácticamente igual que otro idioma.

Soy consciente de no haber hecho más que sobrevolar un tema demasiado importante: valga como una humilde primera aproximación. Y termino con dos

citas de sendas autoridades, para que nadie diga que mi voz pretende resonar siempre en los ya cansados oídos del lector.

Les 400 coups, sin ir más lejos, fue traducido literalmente por *Los cuatrocientos golpes*; no por *Las mil y una*, que era su verdadero sentido. En el film de Bergman, *Detrás de un vidrio oscuro*, no había tal vidrio. Se trataba de una cita de San Pablo (primera Epístola a los Corintios), "Como en espejo, oscuramente...". En España, se tituló *Como en espejo*. Estaban más al tanto del asunto y no confundieron el vidrio con el espejo.

(Victoria Ocampo, "Un asunto de suma importancia: la traducción", en *Sur*, op. cit., pp. 15 y ss.)

Bien lo dijo aquel traductor de la Unesco que, debiendo poner en español la frase siguiente: "Comme disait feu le Président Roosevelt, rien n'est a craindre hormis la crainte elle-meme", produjo la memorable versión... "Como decía con ardor el presidente Roosevelt, el miedo a las hormigas lo crean ellas mismas."

(Julio Cortázar, Carol Dunlop, *Los autonautas de la cosmopista*, Buenos Aires, Muchnik, 1983, p. 139.)

(La traducción correcta sería: "Como decía..., no hay nada que temer salvo el temor mismo.")

Anexos

1. Los falsos amigos

... creo importante advertir a los traductores futuros de los escollos que les esperan bajo la advocación —empleada en las Facultades de Filología de todo el mundo universitario— de "falsos amigos". Por ellos se entienden los vocablos que suenan familiarmente a nuestros oídos y que, sin embargo, significan algo muy distinto en el idioma que intentamos traducir. [...]

¡Cuántas veces hemos oído en la televisión que la armada de Hitler fue derrotada en Stalingrado! Era "l'armée" francesa o "the army" inglesa, es decir, el ejército.

Hay una historia verídica que nos concierne particularmente sobre la posibilidad del error que tiene esa presencia del "falso amigo". Cuando James Michener, famoso novelista norteamericano, acostumbrado a ver sus títulos en la lista de "bestseller", preparaba *Iberia* visitó Pamplona durante las fiestas de San Fermín y como tantos turistas se extrañó de la cantidad de forasteros que por allí pululaban. "Pero, ¿dónde duermen?", preguntó en su imperfecto castellano. "¡Ah! —le contestaron—, en los bancos de la calle." Michener asoció banco con "bank", no con "bench", mucho más lejano para él, y en su texto describió literariamente lo que no había visto pero imaginó que debería ocurrir. "En estos días los bancos de la ciudad abren sus puertas a todos los que no tiene albergo, y hombres y mujeres, jóvenes y viejos, duermen sobre el suelo, los mostradores y aun las ventanillas de la caja y el despacho del director." Maravillosa hospitalidad nacida del informe de un "falso" amigo.

Para evitar lo más posible esas equivocaciones que en la conversación del viajero representan el típico "gaffe", metedura de pata o "faux pas" y en el libro traducido un concepto totalmente errado, he reunido en las

páginas siguientes los "falsos amigos" más comunes de los idiomas que nos son más próximos.

(Díaz-Plaja, op. cit., pp. 126 y ss.)

(La siguiente lista es una elaboración personal, también basada en el libro recién citado y otros, pero sobre todo en experiencias propias, por lo cual asumo su entera responsabilidad. No doy el significado incorrecto porque es lo evidente, y además porque —precisamente— es mejor olvidarlo...)

ORIGINAL	TRADUCCIÓN CORRECTA
Falsos amigos en inglés	
able	capaz, capacitado
abuse	insultar
academic	universitario
activity	función, celebración
actual	real, verdadero
actually	realmente, en efecto, en realidad, efectivamente
addict	adicto (a drogas, bebida)
adhesion	(también) adherencia
administration	gobierno
advert	prohibir, detener, salvar
advertise	anunciar
advertissement	anuncio publicitario
advice	consejo
aggravated	indignado
aggresive	positivamente agresivo
agony	angustia
alteration	reforma de un traje o de un edificio
alumni	ex alumnos
amorous	apasionado
appreciate	agradecer

apprehensive	aprensivo
appoint	designar, nombrar a alguien para un puesto
arena	circo, plaza de toros
army	ejército
asist	ayudar a alguien
argument	discusión
attend	asistir
audience	público
balance	equilibrio, equilibrar
bar lawyer	abogado en ejercicio
barrack	cuartel
battery	(también) agresión armada
baton	batuta de director de orquesta
before long	muy pronto
bigot	extremista fanático
billet	alojamiento
billion	(en EE. UU.) mil millones, millardo
bland	agradable, suave moralmente
bomber	el que pone bombas
brave	valiente
camp	campo militar o de excursión
candid	sincero, franco
car	coche, automóvil
carbon	sustancia química
carnival	feria de atracciones
carpet	alfombra
carton	caja rígida
cartoon	dibujo animado, caricatura
casual	(también) informal, sencillo despreocupado
casualty	baja, accidente
character	personaje
charge	cuenta, acusación
check	(también) cuenta de restaurante, comprobación
claim	reclamar
collar	cuello de camisa, arnés

collateral	garantía, protección comercial
collection	(también) colecta
college	centro universitario
come	venir
commission	encargo, actividad
committ	(también) dedicarse completamente a un trabajo
commodity	algo que se compra y se vende
competence	capacidad, habilidad
complementary	(también) gratis, "yapa"
complex	reunión de edificios, urbanización
complexion	aspecto físico
comprenhensive	amplio, global
concede	admitir una derrota
concret	(también) hormigón
concurrence	acuerdos entre varios
concurs	público
condemn	(tambien) declarar en ruina
conductor	director de orquesta
confection	caramelos, conservas, jaleas
conference	reunión de gente importante
confidence	confianza
conmute	trasladarse periódicamente
consistent	de acuerdo, consecuente
constipation	estreñimiento
constitutional	(también) corporal
content	satisfecho
contest	competencia, lucha, discusión concurso
controversial	discutible, polémico, discutidor
conversely	a la inversa, viceversa
convulse	reírse exageradamente
copy	ejemplar de un libro
correct	preciso, justo
course	curso de acontecimientos
courtesy	gratis, regalo de la casa, permiso de reproducción
cost	precio, coste

crime	delito (no siempre de sangre)
crude	grosero, mal terminado
culture	civilización
cultivated	educado, con estudios
cup	taza
curse	maldecir, maldición
deception	engaño, fraude
decline	renunciar, rehusar
dedicated	(también) voluntario
delinquent	(también) moroso
delivery	entregar a domicilio, parto, librar
delusion	ilusión
denominationalism	sectarismo
depend	fiarse de alguien
deport	deportar
deposition	declaración
development	adquirir, desarrollar, revelar
disgrace	estropear, manchar
dispatch	oficio, despachar
destitute	pobre
dinner	cena
disgust	desagradar, herir
dismayed	asombrado, desconcertado
dismiss	echar a alguien, terminar una discusión
dispose	tirar
disposition	buena disposición
distracted	obsesionado, preocupado
diversion	nuevo camino
domestic	nacional, interior
dos	espalda
drama	teatro en general
dramatic	impresionante, bello, drástico
discrimination	segregación, discriminación
due to	a causa de, gracias a
editor	director de periódico o de colecciones
education	educación académica

elaborate	explicar, describir, ampliar
embarrassing	desconcertante
engineer	maquinista, mecánico
entertain	recibir, dar fiestas
esteril	esterilizado
estimate	calculado, presupuesto
eventually	finalmente, con el tiempo, a la larga
exception	(también) objeción
excited	ansioso, esperando algo
excuse	marcharse, abandonar la sala
exhaust	gas de escape, tubo de escape
exit	salida
exposure	excesiva exhibición, efecto de la intemperie
extenuating	atenuante
exterminator	de insectos, cucarachas, etc.
extravagant	pródigo, gastador
fabric	material, tela
facility	lugar, local
faggot	haz de leña o astilla (en EE. UU., maricón)
fastidious	meticuloso, elegante, limpio
figure	(también) cifra
firm	casa comercial
floor	piso, suelo
fond	cariñoso
fracas	ruido, escándalo
friction	(también) embrague
gallant	valeroso
gain	triunfo
gaiter	polaina
garden	(también) huerto
gentile	fino, no judío
gracious	colmado de gracia
habit	hábito, costumbre
honest	honrado económicamente
hospital	clínica privada
hurt	herir

ignore	despreciar, ignorar voluntariamente
impersonate	imitar, personificar
implementation	ejecución, cumplimiento, puesta en práctica
in base to	con base en
incensed	indignado
influenza	gripe
ingenuity	inteligencia, destreza
injury	herida, lesión
insulation	aislamiento
intelligence	servicio de informaciones
introduce	presentar
irregularity	estreñimiento
invest	invertir dinero
labor	sindicatos, organizaciones obreras en general
lagoon	ensenada
large	grande
lecture	conferencia
legend	(también) epígrafe, pie de foto
lent	cuaresma
lentil	lenteja
letter	carta
legitimate	(también) cierto, auténtico, en prosa
library	biblioteca
license	permiso (de conducir, etc.)
literature	(también) información comercial, propaganda, bibliografía
luxury	lujo
luxurious	lujoso
lyrics	letra de una canción
make decisions	tomar decisiones
manifestation	intervención oral
mascara	maquillaje de ojos
massive	(también) grande, pesado
memories	recuerdos autobiográficos
maintenance	conservar en eficacia
minister	ministro religioso, pastor
minority	minorías en general
miser	avaro
miserable	situación de inferioridad física
misery	relativo al dolor
modesty	pudor
mole	lunar, topo, malecón
molest	aproximación sexual
momentous	oportuno
momentum	inercia
moral	(también) moraleja
motorist	conductor de autos
move	(también) mudarse
murmur	comentar
mutual	(a veces) común
no point in doing	no tiene sentido hacerlo
oblige	acceder a algo
offend	molestar
office	oficina
officer	policía
official	empleado del gobierno
once	una vez
oration	discurso
orchestra	(también) patio de butacas
order	(también) encargar
pain	dolor
pan	cazuela, sartén
paper	(también) periódico, informe
parents	padres
parsimonious	tacaño, avaro
patron	cliente
paysan	campesino
period	(también) punto
personal	íntimo, indiscreto
pie	tarta
pious	fariseo
picket	piquete militar, protesta

pleasure	gusto
policy	política
poltroom	cobarde
predicament	apuro, situación difícil
prejudice	(también positivo)
premium	pago de mensualidades
preservative	(también) conservante
preserve	proteger
presume	imaginar, suponer
pretend	fingir, simular
prize	premio
process	tramitar
propaganda	(peyorativo)
prospect	panorama, perspectiva, esperanza, posible cliente
provisions	medidas por tomar
pupil	alumno
push	empujar
qualification	circunstancia favorable para obtener un puesto
question	pregunta
radical	extremista de izquierda
rape	violación
realize	vender, liquidar, darse cuenta
reasonable	de precio moderado
recollection	recuerdos
record	marca atlética, expediente personal
red	rojo
reflection	reflejo
refrain	refrenarse, controlarse
regal	digno de la realeza
regulatory	reglamentario, regulador
relative	pariente
relief	(también) ayuda, socorro
remove	sacar, retirar, extraer
repugnant	(menos fuerte) opuesto
resignation	dimisión
resort	lugar de vacaciones invernales

rest	descansar
retirement	jubilación
review	revista, crítica literaria
robe	bata
rope	cuerda
routine	trabajo de todos los días
rude	mal educado
salvage	salvamento
sanguine	sanguíneo, seguro, alegre
sane	sano en sentido moral
satisfied	convencido
scenario	contexto, circunstancia
scholar	erudito, académico, profesor
seal	sello oficial
self-steem	dignidad, amor propio, autoestima
sensible	juicioso, sensato, razonable
severe	fuerte
sensitive	sensible, delicado
shock	choque psicológico
son	hijo
spade	pala
spectacles	(también) gafas
spouse	cónyuge
stamp	sello de correos
story	cuento, relato
stranger	forastero
submit	mandar algo para analizar
suburb	zona residencial
succed	triunfar
success	éxito
suspicious	suspicaz
sympathy	(también) compasión, pésame
syndicate	unión, organización
table	mesa
tea	té
ten	diez
terribly	mucho, grandemente
terrific	estupendo, bárbaro

theater	(también) cine
the point is that	la verdad es que, el asunto es que
topic	tema, asunto, problema
torment	tortura
unfamiliar	no familiar, no habitual
union	sindicato
van	vanguardia, camioneta
versatile	capaz de muchas cosas
veteran	ex combatiente
vicious	feroz, violento
vigilante	ciudadano que toma la justicia en sus manos
violation	falta a la ley
vulgar	ordinario, grosero

Falsos amigos en italiano

àbito	cualquier traje
accidenti	exclamación
aceto	vinagre
albergo	hotel
amo	anzuelo
anche	también, además
andare	ir
ateneo	(también) universidad
avanzo	lo que sobra
bagnare, bagnarsi	mojar, mojarse
beato	feliz, bienaventurado
bella, bello	(también) grande
biglietto	entrada, invitación
boato	ruido, explosión
bollo	sello, timbre oficial
borghese	(también) paisano, civil
braccia	brazos
bravo	bueno, amable, gentil
brutto	feo, desagradable
burro	mantequilla
calare	agujerear
càmera	habitación, estancia
camino	chimenea
caminetto	hogar
campione	muestra comercial o industrial
campionario	muestrario
caro	(también) querido, apreciado
carta	papel
cartolina	postal
carabiniere	policía
casino	burdel, jaleo
cassa	caja
cazzo	(vulgar) pene
contestare	protestar, refutar
coperta	manta, protección
croce	cruz
cura	cuidado, encargo
decente	(también) dignamente vestido
dentiera	dentadura postiza
deposizione	declaración
discreto	bastante bueno
distaccato	lejano, orgulloso, aislado
distinto	distinguido, elegante
divisa	uniforme
equipaggio	equipo humano
esprímere	expresar
fatale, fatídico	acto del destino
fermare	parar, detener
fiera	feria; orgullosa
fiore, fioretto	voto religioso
fumo	humo, hachís
galera	cárcel
gamba	pierna
gradini	escalones
guardare	mirar
imbarazzata	incómoda
interno	interior de un edificio
largo	ancho
laureato	licenciado
lavoratorio	cualquier taller

léttera	(también) carta
liceo	enseñanza media, secundaria
luogo	sitio, lugar
lúcido	(también) que refleja la luz
lupa	loba
màcchina	automóvil
messa	misa
mirare	apuntar con un arma
mórbida	blanda
motorista	maquinista
negozio	tienda, comercio
nonno	abuelo
nudo	desnudo
ospitale	hospitalario, generoso
ossequi	saludos ceremoniosos
palazzo	cualquier edificio
patente	permiso
peccato	(también) ¡lástima!
pécora	cordero
penne	tipo de pasta
pesca	melocotón
peto	pedo
petto	pecho
piacere	gusto, alegría
piano	despacio, lentamente
pietoso	el que inspira piedad
posate	conjunto de cubiertos de mesa
pregiudicato	individuo con antecedentes
prepotente	matón
presidiare	vigilar militarmente
presidio	guarnición militar
prima	primera
pronto	listo, preparado
prova	ensayo deportivo
pulizía	limpieza
putta	muchacha (en veneciano)
relazione	(también) relato, informe
reparto	sección, pelotón militar
rostro	plataforma elevada

salire	subir
salita	subida, cuesta arriba
salutare	despedirse
salve	expresión de saludo
scarpe	zapatos
scolàstico	se refiere a la enseñanza
seccare	cansar, molestar
seta	seda
spèndere	gastar, consumir
spesso	(también) a menudo
spiritoso	gracioso
sporco	sucio
stampa	imprenta
stampelle	muletas
stòrico	el hecho y el historiador
stufa	cansada
tappa	etapa
tappeto	alfombra
tasca	bolsillo
tenda	cortina
termosifone	radiador de calefacción
tinta	color en general
topo	ratón
topolino	ratoncito
tovaglia	mantel
traduzione	(también) traslado
tromba	trompeta
trucco	(también) maquillaje
truffa	engaño, estafa
tuttavía	sin embargo, no obstante
ufficina	taller
ufficio	oficina
vaso	jarro para flores
verso	(también) hacia, contra
via	camino, calle
vigliacco	cobarde
villano	mal educado, grosero
vita	(también) cintura
volgare	ordinario, de mal gusto

amas	montón
armée	ejército
bête	(también) tonto, ignorante
bigot	beato
bravo	elogio en voz alta
bouffer	(vulgar) comer
carte	mapa
complet	(también) traje de hombre
costume	traje de época, disfraz
contester	protestar, estar en contra
constipé	estreñido
cigale	cigarra
défendre	prohibir
défendu	prohibido
degout	repugnancia
dos	espalda
doubler	adelantar, traicionar
en cachette	a escondidas
enquête	proceso
entretenir	mantener
equipage	tripulación
facteur	cartero
fée	hada
fiancé	novio
figure	cara
garce	(también) prostituta
gâteau	pastel
générale	ensayo teatral general
gourdure	cantimplora
grille	verja
hanche	cadera
histoire	(también) cuento, narración
huissier	empleado judicial
jacquette	chaqué
jardin	(también) huerto
lama	llama
large	ancho
lettre	(también) carta

madre	madera veteada
madré	malicioso, gamberro
magouiller	mangonear
mâle	macho
malle	baúl
mari	marido
marron	(también) castaña, clandestino
mater	resolver, decidir totalmente
messe	misa
millésime	cosecha
moquer	burlarse
mules	zapatillas
nombre	número
parfaitement	de acuerdo
pâte	pasta, a la italiana
paysan	pueblerino
pellicule	(también) retícula de la uña, caspa
pisser	orinar
piston	enchufe
placer	invertir
plaie	llaga
poche	bolsillo
potence	patíbulo, cadalso
pourtant	sin embargo
poutre	viga
propre	limpio
quitter	abandonar, dejar
recette	(también) recaudación
répéter	(también) ensayar
robe	vestido
roder	errar
roseau	caña
salir	ensuciar
sac	(también) bolso, cartera
serviette	toalla
sillon	surco
soigner	curar
sol	suelo
sombrer	zozobrar, hundirse

table	mesa
tête	cabeza
timbre	sello
vilain	(también) feo
voler	robar

Falsos amigos en portugués

abalar	estremecer, conmover, sacudir, agitar
aborrecer	desesperar, estar molesto con uno mismo
acordar	despertar
acreditar	creer
acrescentar	(tambien) agregar, aumentar
ano	año
apagador	borrador (para pizarrón)
apenas	sólo, solamente
aposentar	retirarse, jubilarse
asa	ala
aula	clase (más que lugar)
autista	introvertido
azar	mala suerte, infortunio
bala	(también) caramelo
banheiro	(tambien) bañera
barata	cucaracha
bengala	bastón, palo
boato	rumor, chisme
borar	tirar
brincar	jugar
bula	prospecto
cachorro	perro joven
cadeira	silla
camada	(también) capa
camarote	palco de teatro
caminhada	camino, marcha
canela	tobillo
casamiento	matrimonio
caso	(fam.) arreglo sexual
capa	tapa de libro
capricho	atención, orden, pulcritud
cassado	privado de derechos políticos
cena	escena
chicote	látigo
colega	(también) compañero
com isto	por ello
consigo	usted
convite	invitación
copo	vaso (de vino o agua)
corrente	(también) cadena
corrida	carrera de caballos o coches
costas	espaldas
criança	niño, niña
descoberta	descubrimiento
desconfiar	dudar, imaginar
desenvolvimento	desarrollo, evolución
despacho	maleficio de macumba
despejar	desalojar, arrojar basura
despido	desnudo
desvanecerse	desmayarse
dimitir	destituir (transitivo)
dividir	(también) compartir
dizer respeito	tener que ver con
doença	enfermedad
dos	(contracción) de los
embalar	(también) mecer, acunar
enrolar	mezclar, confundir
entretanto, no entanto	suele ser conjunción adversativa: pero, sin embargo, no obstante
escova	cepillo
espantado	asombrado, admirado
esquifo	ataúd
esquisito	extraño, raro
estufa	(también) hinchazón
experiente	experto, experimentado
explorar	explotar a alguien
faca	cuchillo
fazer parte	formar parte, tomar parte en

fazer questão	ocuparse, encargarse
fisgar	pescar
flagelado	damnificado
folhetim	(a veces) panfleto, volante
forcado	horca
gasto	gastado, muy usado
gentileza	(también) propina, "yapa"
gineto	caballo pequeño y ligero
groseramente	"grosso modo", en general
guarda costas	guardaespaldas
lama	látigo
lámpara	bombilla
largar	soltar, dar salida
largo	ancho
largura	anchura
legal	(fam.) estupendo, bueno
levantar	(también) plantear algo
lidar	(muy usado) trabajar, luchar, tratar con
ligar	(también) telefonear
logo	en seguida, luego, por tanto
motorista	conductor de coche o autobús
mudança	cambio, transformación
no	(contracción) en el
nó	nudo
oficina	taller mecánico
padre	sacerdote, cura
parada	desfile militar
pegar	agarrar
pelo	(contracción) por el
pesquisa	investigación
pesquisador	investigador
pingo	gota de líquido
polvo	pulpo
precedido	el que sigue
precisar	necesitar, requerir
professor	(también) maestro
promotor	fiscal
quadro-negro	pizarrón
rapaz	muchacho, negro joven
regente	director de orquesta
relação	(también) lista
remover	sacar, quitar
saque	golpe de mano, atraco
sé	sede, catedral
seca	(también) sequía
simples	simple, sencillo (sing.)
sob	bajo, desde, en
sobremesa	postre
sobrenome	apellido
sumir	desaparecer
surdo	sordo, secreto
tanque	depósito de gasolina
tapa	bofetada, cachetazo
tentar	(también) intentar
tira	(germ.) policía
tirar	recoger, limpiar, sacar
torcida	hinchada, grupo de fanáticos
traço	(también) rasgo, característica
vaga	ola
vaso	inodoro, taza de W. C.
vela	(fam.) bujía, lámparita
vidro	grande
	frasco
violinista	guitarrista

Son cada vez más los lectores que se dirigen a este departamento para protestar por cierta contaminación de la lengua inglesa en nuestro idioma. Y no se refieren sus quejas a que determinadas palabras de la lengua de Shakespeare acaben integrándose en la nuestra, ya que eso, como acaba de afirmar el nuevo académico de la Lengua, Antonio Muñoz Molina, puede ser enriquecedor. En efecto, la historia de las lenguas y su evolución es en realidad la historia de una contaminación.

El problema es otro: se trata de la mala traducción del inglés, que acaba adulterando y empobreciendo el

lenguaje periodístico, ya que los llamados "falsos amigos" se cuelan cada vez más en nuestras páginas.

Antonio Manteca González, de Málaga, se pregunta "por qué los redactores de EL PAÍS se empeñan en copiar automáticamente palabras del inglés, sin buscar el equivalente lógico y razonable en español". Y critica el que nos empecinemos en usar, por ejemplo, "escenario" donde los ingleses usan *scenario*, cuando en la mayoría de los casos nos referimos a "contexto", "panorama" o "circunstancias". O decimos "vuelos domésticos" (*domestic flights*), cuando debería traducirse por "vuelos internos", ya que parece, dice el lector con guasa, "que alguien echa a volar desde la cocina al cuarto de baño".

También usamos, dice, "enfatiza" o "remarca", una mala traducción del *emphasize* o *remark*, ya que en español es "recalca, subraya o pone énfasis", mientras que en las páginas de medicina usamos "desórdenes" para referirnos a "alteraciones, afecciones o simplemente enfermedades". Y por último nos reprocha el lector que usemos la palabra "dramático" hasta para las caídas o subidas de las cotizaciones en la Bolsa. Y se pregunta: "¿Por qué no traducir la palabra inglesa *dramatic* por drástico, espectacular o llamativo?" Y comenta: "Yo no soy un purista, y sí partidario de los préstitos lingüísticos, pero aquí se trata de un mal uso de la lengua debido a la ignorancia o a la desidia, y no a un empleo consciente de la palabra." Y en esto no nos queda más remedio que darle la razón.

También anteriormente, Amparo Granada nos había recordado que *deception*, en inglés, no significa "decepción", sino "engaño". Y Eladio Fernández Galiano escribe que, en inglés, *schools of fish* no se traduce como "escuela de peces", sino como "banco de peces".

El Defensor del Lector ha pedido el parecer sobre estas quejas al redactor jefe de este diario Alex Grijelmo, uno de los redactores de nuestro *Libro de estilo* y experto del lenguaje, y su respuesta ha sido tajante: "Tienen toda la razón los lectores. El desprecio de muchos periodistas por el lenguaje y la palabra — 'el instrumento de la inteligencia', que decía Pedro Salinas— es cada vez más incomprensible. Los barbarismos citados se cuelan a menudo en las páginas de EL PAÍS, pese a estar prohibidos expresamente por nuestro *Libro de estilo*." Y añade: "A veces he preguntado a alguien por qué emplea, por ejemplo, la expresión *prime time* en lugar de 'horario estelar' (los ejemplos, lamentablemente, son centenares). Y la respuesta suele parecerse a esto: 'Es que así lo llama todo el mundo.' Sin embargo, ese 'todo el mundo' es siempre un mundo muy reducido: el de los expertos en la materia, que necesitan emplear ese infralenguaje para aparentar mayor conocimiento que los demás, con el sentido exclusivista que tienen las jergas. Y un periodista de EL PAÍS no puede caer en la jerga, porque se dirige a un público muy amplio."

Alex Grijelmo concluye: "Los calcos del inglés nos persiguen, y decimos 'confrontación' [confrontar, en castellano, significa cotejar] como sinónimo de 'enfrentamiento', o 'serio inconveniente' en lugar de 'grave', o 'evidencias' en lugar de 'pruebas', o 'encuentro' en lugar de 'reunión', o 'agresivo' en lugar de 'audaz', 'dinámico', 'emprendedor'... Y podría añadir un ejemplo más y muy actual: 'servicios de inteligencia'. Es, evidentemente, otra traducción *mocosuena* del inglés, en lugar de 'servicios de espionaje'. Así, vamos ampliando innecesariamente el significado de muchas palabras y expresiones, con lo cual, paradójicamente, se empobrece el idioma: una palabra sirve para más significados, y las expresiones que antes los abarcaban van desapareciendo (de la mente y de la inteligencia). Ya no sabemos si dos personas que celebran un encuentro es que están contentas de haber coincidido o es que han quedado para almorzar. Y cualquier día diremos que el 'encuentro' lo celebraron 'en torno a una tabla'."

(Juan Arias, "El Defensor del Lector: ¿Por qué traducimos tan mal los vocablos ingleses?", diario *El País*, Madrid, 25 de junio de 1995.)

2. Instrucciones para traductores

(de parte del editor o del encargado de corrección de una editorial)

1. *Debe lograrse una versión fiel pero no literal.*

Hay que reproducir el pensamiento del autor, no la sintaxis propia de su idioma (ni su estilo personal, salvo excepciones). Si es necesario, "sacrificar" aspectos del original que no puedan ser entendibles en la traducción: juegos morfológicos o sintácticos, referencias localistas; se pueden admitir notas aclaratorias a pie de página, sobre todo en este último caso, si son necesarias para entender el pensamiento del autor.

2. *El objetivo es un texto perfectamente legible en castellano "neutro".*

Esto implica, entre otras cosas: utilizar tú (no vos), evitar argentinismos y americanismos (ver lista adjunta), no emplear los signos de puntuación propios del original, sino adaptarlos a los usos y reglas del castellano (por ejemplo, no omitir los signos de interrogación y exclamación iniciales, ni usar el guión largo de apertura sin cierre). Lo mismo sucede con las mayúsculas, que en nuestro idioma tienen su utilidad propia, limitada.

3. *En textos religiosos, las citas de la Biblia no deben ser traducidas del original.*

Se emplea alguna versión castellana (católica), preferentemente la *Biblia de Jerusalén*. La que se elija se debe indicar al principio de la traducción. Si la cita quedara muy distinta, y esto perjudicara el razonamiento del autor, se admite poner un "cf." antes de la referencia, para indicar que no es una cita textual.

4. *En textos infantiles, "abreviar" el texto original.*

Esto sucede porque generalmente se dispone de espacios fijos para situar los textos, y la traducción castellana suele ser más extensa que el original. El recorte puede hacerse satisfactoriamente evitando palabras largas o frases hechas, sin que esto signifique escribir "en telegrama".

5. *"Airear" los textos.*

Si los párrafos son muy "apretados" (típico del inglés y del alemán), se sugiere poner más puntos y aparte que en el original, siempre que no se altere el sentido del pensamiento del autor.

6. *Diálogos.*

Van con las rayas de diálogo, según se hace en castellano. Sólo excepcionalmente se admiten las comillas, como se usa en inglés, alemán y otros.

7. *Presentación del trabajo.*

Se solicita que los traductores tengan a bien presentar su trabajo en una copia en papel, a máquina, de un solo lado y a doble espacio.

Se aprecia especialmente el que se entregue un disquete de computadora, especificando el programa y el sistema utilizados. Preferimos que sea en Word de Macintosh (o, en su defecto, de PC). En todo caso, tipear todo el texto de corrido, sin tabulados ni sangrías, y archivarlo en un solo documento (si es *muy* extenso, en dos o tres).

Capítulo 8

Algunos problemas particulares

1. EL GERUNDIO

> ... es incorrecto su uso (fallo que se comete con harta frecuencia) cuando se utiliza para indicar una acción posterior a la principal. Ejemplo: "Viajó a Mallorca en avión, asistiendo a un congreso de ginecología." Tal como está escrito, el congreso se celebró en el avión, que no parece el sitio más adecuado para reuniones de este tipo.
>
> (*El País. Libro de estilo*, op. cit., p. 124.)

Creo que, a esta altura del partido (del libro), no debería abundar demasiado en la cuestión de la gramaticalidad, el purismo sintáctico, etc. Pero no puedo menos que reconocer que el gerundio es un tema... urticante. Por un lado, desde siempre se nos ha dicho que no se debe usar prácticamente nunca y, por otro lado, se usa en las situaciones y las formas más extravagantes. ¿En qué quedamos?

El ejemplo del epígrafe es gracioso pero ridículo.

Nadie pensaría que el hombre iba a participar de un congreso en pleno vuelo. Y sin embargo...

Lo que quiero decir es que, siempre reconociendo que el gerundio de posterioridad (como en el ejemplo anterior) y el concertado (como en el que sigue) son errores gramaticales "graves", es más importante que el corrector sepa razonar cuándo el gerundio aporta un verdadero riesgo de confusión.

El gerundio que yo llamo "de prospecto" ("envase *conteniendo* veinte cápsulas") es erróneo pero "inofensivo". Es cierto: debería decir "envase que contiene" o, directamente, "envase con", pero ¿a quién le hace daño un barbarismo que todos entendemos perfectamente? En realidad, no molesta porque no produce ninguna ambigüedad y hasta se podría abogar a su favor por cierta "economía" de expresión (caso parecido al del anglicismo con "a + infinitivo")

Pero veamos algunos ejemplos de uso ambiguo del gerundio:

1) "Si el Ejecutivo no estaba de acuerdo con la investigación que el juez y el fiscal romanos querían realizar en Buenos Aires, la Cancillería tendría que haber frenado el exhorto reclamando ayuda en su momento, cuando lo recibió."

(Ex-fiscal Strassera en *Página/12*, 17/2/94.)

No se entiende bien qué pito toca el "reclamando". ¿Modifica a "exhorto" o a "haber frenado"? Me inclino por la segunda hipótesis (y sería, entonces, correcto), pero hay un margen de dudas acerca de que

resulte un gerundio concertado, atributivo, como suelen usarse en la jerga jurídica: "decreto disponiendo", etc.

2) "No teniendo los recibos anteriores, deberá concurrir a la central correspondiente a su domicilio."

(De una factura de EDESUR.)

¿Quién no tiene los recibos? Pregunté en un banco y me dijeron que la Compañía no los tenía. Pero la redacción (horrible) sugería que "si yo no los tenía" (el sujeto debe ser el mismo en ambos casos), lo cual era muy extraño pero todo puede esperarse de la burocracia, pública o privada.

En suma, para no hacerla demasiado larga, el gerundio, terror de los redactores y de los correctores (y de los profesores —y alumnos— de Castellano), es una peste cuando perjudica la claridad del texto. Si no, no preocuparse tanto, y evitarse discusiones (e improvisadas lecciones de gramática) con los autores.

2. LAS MAYÚSCULAS

Éste es, para mí como para cuantos han tratado el problema (que han sido pocos), un tema difícil y erizado de excepciones. ¿Cuándo se escribe mayúscula y cuándo minúscula? Digamos antes de nada que, aparte de algunas reglas que pueden darse, la cuestión es en muchos casos de apreciación personal. Sin embargo, ciertas costumbres decimonónicas en el uso de las mayúsculas de-

ben desecharse, aunque en la Gramática de la Academia aún siguen vigentes.

En general, puede decirse que más que usar las mayúsculas, se abusa de ellas; es decir, se usan en muchos casos por mera razón de ornato o, lo que es peor, por una creencia —alimentada en nuestros años de colegial— de que las mayúsculas confieren algo así como cierta dignidad; gramaticalmente al menos, esto es inexacto; un cardenal, pongo por caso, no es más digno ni más santo porque escribamos la palabra con mayúscula, y puesto que es un título de dignidad y éstos se escriben —o deben escribirse— con minúscula (por cuanto no son nombres propios ni pueden considerarse tales), nada malo haremos escribiendo *cardenal* con minúscula. Sin embargo, como se ha dicho antes, este tema está erizado de excepciones, y además es con mucho cuestión de apreciación personal; esto nos lleva a la siguiente consideración: si un sacerdote, por ejemplo, hablase de un cardenal al cual tuviera en grande aprecio y veneración, ¿podría censurársele que escribiera con mayúscula la palabra de marras? Sin embargo, es obvio que estas excepciones deben aplicarse con mesura, puesto que con el mismo o semejante razonamiento podríamos llenar de mayúsculas cualquier escrito.

Hay algunos casos concretos que conviene examinar aquí, aun a vuela pluma; por ejemplo, casi todos escriben con mayúscula palabras como *naturaleza, humanidad, historia, universo*, etc. ¿Por qué —se pregunta uno— esta casi unanimidad, si se trata de voces genéricas, y por consiguiente no hay motivo alguno para concederles la mayúscula? En primer lugar, porque se considera erróneamente —a veces ingenuamente— que tales voces encierran un significado tan amplio que no merecen menos que una mayúscula, y escritas con minúscula parece que son rebajadas; esto es tan disparatado —aunque sea una realidad— que si procediésemos así no sabríamos cómo escribiría un católico el nombre de Cristo, pues le faltarían elementos gráficos para concederle toda la importancia que para él tiene el nombre del Redentor. En segundo lugar, porque esas palabras las hemos visto siempre, desde pequeños, escritas con mayúscula; las llevamos así retratadas en la mente, y de forma natural "copiamos" esta manera de hacer inconscientemente, sin analizar con serenidad el porqué.

(José Martínez de Sousa,
Dudas y errores de lenguaje,
Madrid, Paraninfo, 1992, pp. 211-212.)

Para el uso de las mayúsculas en letra inicial de palabra la Real Academia Española dicta trece normas, que yo dividí en cuatro grupos, de la siguiente manera: cinco indiscutibles; tres polémicas; dos recomendatorias, y tres informativas. [...] A propósito de estos casos de mayúsculas y minúsculas, el corrector debe hablar muy claramente con las autoridades de la editorial, o imprenta, ya que es muy frecuente que esta cuestión, por otra parte de poca importancia, se tome en serio, y es común que acarree problemas aun personales.

(Bulmaro Reyes Coria, op. cit., pp. 31 y ss.)

Es absolutamente cierto que el uso de la mayúscula inicial es un trauma muy especial de las editoriales y redacciones. Parece mentira, sobre todo desde el punto de vista del profano (suerte para él). Las discusiones son interminables y, cuando se decide "hacer una lista", casi casi peor. La lista se vuelve tan larga que cuesta más consultarla que proceder al tuntún (método, por otra parte, siempre muy recurrido).

También considero cierto que "conceder" (como dice, sugestivamente, Martínez de Sousa) la mayús-

cula *no jerarquiza*. Jerarquía bien pobre sería, ya que sólo dispone de dos opciones o "grados", especie de recurso al maniqueísmo que no satisfaría a nadie, como bien demuestra el ejemplo de Martínez de Sousa. ¿Cómo "jerarquizar" a Cristo, o a Dios? He visto casos en que, ante la necesidad de realzar determinadas palabras, es decir, los conceptos o personas que ellas expresan, se echa mano de otros recursos: ponerlas todas con mayúsculas, en negrita, en bastardilla, entre comillas (lo que produce un extraño efecto, porque las comillas sirven para otras cosas, incompatibles con esto: cita textual, chiste, ironía, distanciamiento), en otra tipografía. Una mezcolanza imposible de abarcar, no sólo para los correctores sino también, y especialmente, para los sufridos lectores, que deberían ser los que importaran en todo caso.

Pero precisamente esta relación binaria mayúscula/minúscula nos sugiere otros usos posibles, además de los estrictamente (?) gramaticales. Se trataría, en general, del efecto "contrastivo". Vale decir, cuando hay dos palabras iguales, pero que remiten a conceptos diferentes en algún aspecto, bien se podría poner una con mayúscula y otra no.

Ejemplos: iglesia (el edificio)/Iglesia (la institución); padre (el carnal)/Padre (el simbólico, el espiritual; también, personalidad famosa de la Iglesia primitiva); pasión (sentimiento intenso pero común)/Pasión (la de Cristo, por antonomasia); estado (situación de algo o de alguien; división administrativa de un país)/Estado (organización jurídica de un país, nación).

Alguno de esos ejemplos nos remiten a otro uso, correlativo —mencionado al pasar—, de la mayúscula inicial: la antonomasia. Pasión bien puede ir con mayúscula porque remite a *la* pasión, la de Cristo (siempre dentro de un ámbito cultural perfectamente delimitado, se entiende; pretender universalidad en esto es un acto de totalitarismo gramatical, por decirlo de algún modo). La arquetipación tiene mucho que ver con esto; el Bien, la Belleza son ideas platónicas, es decir, conceptos hipostasiados: "el bien en sí mismo, el bien supremo". Ciertos textos filosóficos abundan en este empleo de las mayúsculas iniciales, no sólo por influencia del discípulo de Sócrates, sino, y más que nada, del pensamiento alemán. Pero recordemos que en alemán todos los sustantivos se escriben con mayúscula, lo cual remite, entonces, a una especie de confusión, originada a veces en una mala traducción. Sería como escribir "Yo" porque en inglés *I* va siempre en mayúsculas (y, por favor, no vale deducir de esto psicologías colectivas o engendros similares). Volvemos a lo mismo, creo: el intento fallido de "realzar" ciertas palabras.

Es verdad, sin embargo, y no me contradigo, que ciertos realces son posibles. Ya no por efecto contrastivo, sino comparativo (lo cual es, por cierto, una variante de lo mismo): Dios y Mundo (Nietzsche), Perón o Muerte. De alguna manera, y en el ámbito relativamente restringido de una frase o de un texto, se están parangonando dos conceptos, se están poniendo "en un mismo nivel" dos realidades (por qué no, dos "nombres propios", *ad hoc*).

Por último, hay un uso polifónico, irónico de las mayúsculas, basado justamente en esa ingenuidad anterior y ajena de usarlas para "destacar". Yo lo he hecho en, por ejemplo, la página 28 (Gramática) y en

la página 70 (Simetría, Buen gusto...). Las palabra se destacan, es verdad, pero para burlarse de quienes las "piensan" así.

Sea como sea, casi cualquier efecto que se quiera lograr con las mayúsculas (salvo, quizás, este último, el más sutil) se diluye si abundan. Por eso, es mejor evitarlas todo lo posible: que cumplan sus funciones mínimas y no aspiren a más. Incluso, es para pensarlo: ¿qué tal queda la palabra Dios, o Cristo, cuando es la única con mayúsculas en toda una página? ¿No se destaca mucho más? Tal vez.

Para no extenderme sobre este tema, tendría que remitir a la cuestión de la unificación (ver más adelante, en este mismo capítulo). Esto es: no importa qué va con mayúscula y qué no, siempre que se siga un criterio a muerte. Y no sólo porque la inconsecuencia quede "desprolija", sino porque la misma palabra, unas veces con minúscula y otras con mayúscula, podría confundir al lector, remitiéndolo a conceptos diferentes.

Pero no es tan fácil. Para ponerse de acuerdo en un criterio, hay que ver *una por una* cada palabra, y luego decidir. Trabajo sumamente arduo, como lo demuestra la lista que damos enseguida.

Siempre aparecerán las preguntas y las comparaciones. Si escribo Marte, Júpiter y Saturno, ¿por qué escribo tierra? ¿Por qué América Central y, en cambio, América latina? ¿O América central y América del Sur? ¿Por qué Río de la Plata y río Paraná? Etcétera, etcétera. ¿Por qué Romanticismo y barroco? Si para referirme a Dios pongo en mayúscula los pronombres en caso nominativo (Yo, Tú, Él), ¿por qué

no en los otros casos (Me, Te, Le, etc.)? Y, entonces, si van enclíticos, por qué no: amarLo, buscarTe... (lo he visto, en textos antiguos y no tanto: pareciera que la divinidad no puede ser "mancillada" por ninguna minúscula atrevida, infiltrada, quizás demoníaca...).

Para una aproximación mayor al problema, veamos algunas consideraciones académicas y/o autorizadas.

Del Diccionario de la Real Academia:

sol. n. p. m. Estrella luminosa, centro de nuestro sistema planetario. En esta acepción se escribe con mayúscula y lleva antepuesto generalmente el artículo *el. El solsticio es la época en que EL SOL se halla en uno de los trópicos.* (...) // 5. m. fig. Luz, calor o influjo de este astro. *Sentarse al SOL; tomar el SOL; entrar el SOL a una habitación; sufrir SOLES y nieves.*

luna. n. p. f. Astro, satélite de la Tierra, que alumbra cuando está de noche sobre el horizonte. En esta acepción se escribe con mayúscula y lleva antepuesto generalmente el artículo *la. Paraselene es una imagen de LA LUNA que se representa en una noche.* // 2. f. Luz nocturna que este satélite nos refleja de la que recibe del Sol.

(Errada decisión —acoto humildemente— la de la Academia, al dar esos ejemplos, que quedan horribles con toda la palabra en mayúscula, confundiendo todo en vez de aclarar, justamente en este tema.)

De Martínez de Sousa:

luna. Se escribe con mayúscula cuando claramente se refiere al astro como tal: *la Luna gira en torno a la Tierra, la Luna recibe la luz del Sol, llegar a la Luna*; pero en los demás casos, minúscula: *la luz de la luna, mirar a la luna, luna nueva*.

(p. 228; no se explica por qué la diferencia entre "la luz del *Sol*" y "la luz de la *luna*")

sol. v. luna.; está en el mismo caso.

(p. 232; no parece)

Otro ejemplo de Sousa:

estado. Cuando se refiere a la nación se escribe con mayúscula, aun en general o en plural: *el Estado español, los Estados totalitarios, los Estados centroeuropeos, los Estados pontificios; el Estado de bienestar, los Estados Generales*; pero cuando se trate de una división administrativa dentro de una confederación o federación, con minúscula: *el estado de Pensilvania, el estado de Sonora, los estados mexicanos* (por cierto, que la Academia usa en este caso *estado* con mayúscula, pero actualmente pocos siguen este criterio, porque ello, según opinan la mayoría de autores, nos llevaría a escribir *condado, provincia* o *región* también con mayúscula).

(p. 225)

Bueno, a continuación transcribo una lista de criterios para mayúsculas y minúsculas, más que nada como ejemplo, ya que difícilmente puedan adoptarse así nomás, sin una exhaustiva evaluación previa, según las necesidades de cada ámbito. Pero justamente esto da una idea de la complejidad del problema.

Conceptos generales

América latina (= Europa central, África septentrional)
América del Sur, América Central
Antigüedad (período histórico)
arte, las artes, las bellas artes (pero Bellas Artes como la escuela o la carrera)
avenida Corrientes, Quinta Avenida
baño María o de María
Biblioteca Nacional, biblioteca pública
buda (estatuilla)
carnaval
Catecismo (como libro concreto), pero catecismo (en general, como método o sistema de enseñanza)
cátedra
ciencias con minúscula (psicología, medicina, paleontología, microbiología); materias o carreras con mayúscula (profesor de Psicología, Facultad de Medicina)
cine (como arte)
Cisma de Oriente; un cisma; los cismas
civilización, nuestra civilización
colegio (voy al colegio); Colegio de Escribanos
Coliseo de Roma
Concilio (de Letrán, Vaticano II)
Congreso de la Nación
continente
Contrarreforma
corte (la corte imperial)
Cruzadas, la primera Cruzada

Diablo, Demonio (pero un diablo, un demonio, diablos, demonios)
días de la semana: con minúscula
Diesel (motor, sistema)
diluvio universal
doctor Pérez (pero el Doctor de Hipona = san Agustín)
don, dom (incluso don Quijote, como personaje, aunque *Don Quijote*, como libro)
ecuador (línea imaginaria); pero Ecuador (país de América)
Edad Media, Moderna, etc.; pero edad prehistórica, edad de hielo, edad de oro
Enciclopedia (la de Diderot et al.)
era cristiana, era atómica
escuela francesa, escuela estoica
escuela primaria, secundaria
estaciones: con minúscula (verano, otoño, etc.)
Estado (deberes del Estado, función del Estado, escuela del Estado; los Estados firmantes o miembros); estado (estado de Carolina del Norte).
Estrella Polar
Facultad de Filosofía y Letras (pero facultad, en general: voy a la facultad)
fray
globo (la Tierra)
gobierno de la nación, provincial (pero el Gobierno como institución)
guerra civil española, guerra de la Independencia (pero Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial)
hermano Juan
historia (como relato, como ciencia, salvo que se quieran distinguir: la historia y la Historia)
Hospital Central, Hospital Güemes; pero ir al hospital, un hospital municipal
humanidad, humanismo
iglesia (como edificio); Iglesia (como institución)
Imperio romano, español, inglés, de Oriente

islas británicas, islas Canarias
jardín de infantes
jefe de Estado, del Gobierno
káiser Guillermo
lady, lord
Luna (como astro; pero luna nueva, claro de luna)
macizo central mademoiselle
madre Superiora, madre Martina, Madre de Dios (la Virgen)
Mafia (pero mafia siciliana, mafia del transporte, etc.)
meses: en minúscula
milord
Ministerio de Economía (pero ministerio público, sagrado ministerio)
ministro de Economía
misa, santa misa, oír misa
miss, míster
monarquía (como sistema de gobierno), pero Monarquía (como período histórico determinado)
montañas Rocosas, monte Fitz Roy
movimientos o escuelas artísticas: en minúsculas (futurismo, cubismo, fauvismo, barroco, gótico)
mundo (pero Nuevo Mundo, Viejo Mundo)
Municipalidad
nación
Niño (por Jesús)
nombres geográficos: con minúscula si no forman parte del nombre (cabo de San Vicente, río Salado, península ibérica); con mayúscula si forman parte del nombre (Mar Muerto, Río de la Plata)
Nuestro Señor, Nuestra Señora
Occidente, Oriente (como grandes regiones geográfico-culturales; también: Levante, Poniente)
objetos que llevan el nombre de su autor: en minúscula (un máuser, un bunsen)
océano Atlántico, el océano
orden franciscana, orden sagrado

padre Juan (pero los Padres de la Iglesia)
papa Juan Pablo II (pero el Papa); los papas
patria
península ibérica, balcánica
peñón de Gibraltar
períodos geológicos (jurásico, pleistoceno)
planeta
plaza San Martín, plaza Mayor
policía
polo Sur, polo Norte (reales); pero polo sur, polo norte (magnéticos)
prehistoria
premio Nobel, premio Nadal (premios Nobel)
Primera o Segunda Guerra Mundial
príncipe
principado de Mónaco
provincia de Buenos Aires, de Mendoza, etc.
puntos cardinales "absolutos" con mayúscula (el Norte, el Sur); si son relativos, con minúscula (al norte de aquí; hacia el sur)
Reforma (época histórica)
religiones: en minúscula (cristianismo, budismo, islam, islamismo, etc.)
reino (laico); Reino (de Dios)
Renacimiento (período histórico, estilo artístico)
república (en general); República (institución)
Revolución Francesa, Rusa; revolución proletaria, industrial
rey (pero el Rey, los Reyes Católicos, el Rey Sol)
san, santo (pero iglesia de San José, San Fermín, fiesta)
señor Rodríguez (pero Sr. Rodríguez); el Señor (Dios)
sir Alfred
Sol (como astro); pero sol (la luz del)
tedeum
templo (en general); pero el Templo (de Jerusalén, por antonomasia) Tierra (el planeta); pero tierra (el elemento, como aire, agua, etc.; o el ámbito, como opuesto a mar, por ejemplo)
títulos, cargos y dignidades: en minúscula junto con el nombre

(rey Juan Carlos, coronel Sánchez, obispo de Morón)
trópico de Cáncer
Universidad de Buenos Aires; Universidad (como institución); universidad (como edificio, en general)
universo
Vía Láctea, Vía Latina
Virgen María
zar, zarina
Zodíaco

Conceptos religiosos

Abogado (por Cristo)
Adviento
Alianza (entre Dios y los hombres)
Altísimo (por Dios)
Amor (por Dios)
amor de Dios
ángel Gabriel
Antigua Alianza
Antiguo Testamento
Apóstol (sin el nombre)
apóstol Pablo
Apóstoles (los Doce)
apóstoles (los posteriores)
Arcángel (por Gabriel, sin el nombre)
arcángel Gabriel
arrianismo (y cualquier otra herejía o corriente interna de la Iglesia)
asamblea
Ascensión
avemaría
bautismo
Biblia, la Biblia (sin bastardillas),
bienaventurada Virgen María
Buen pastor (por Cristo)
Buena Noticia

Buena Nueva
bula (papal)
Cabeza (por Jesús)
Camino (por Jesús)
canon
Cantar de los Cantares (sin bastardilla)
caridad
Carne (de Cristo)
catecismo (como género, tipo de libro)
Catecismo (por el último, el libro en sí)
catedral
Cena (por la última)
Cena del Señor
Cielos
circuncisión
cisma (en general)
Cisma (protestante, por antonomasia)
Ciudad celestial
comunidad
comunidades de base (sigla CEB, incluso en plural, no CEBs)
Concilio de Trento
Concilio Ecuménico de...
Concilio Vaticano II concilios (en general)
concilios ecuménicos (en general)
confirmación
constitución apostólica
Contrarreforma
Cordero (por Jesús)
Creación (la realizada por Dios)
credo
crisma
cruz
Cuaresma
Cuerpo de Cristo
Decálogo (de los diez mandamientos)
Demonio

demonios
Derecho Canónico
Derecho romano
Día, el Día (el del Juicio, por antonomasia etc.)
día de Reyes
día del Juicio
Diablo
diablos
diez mandamientos
diluvio universal
Dios Creador
Dios es amor
Dios nuestro Señor
Dios Padre
Dios Redentor
Dios Salvador
Dios Uno y Trino
dioses
divino Padre
Doce (los Apóstoles); pero doce Apóstoles
documento eclesiástico
dogma de la Inmaculada Concepción
domingo
domingo de ramos
Don (del Espíritu Santo)
dones (en general)
el Cantar (de los Cantares)
el evangelista san Juan
el libro de los Salmos
Encarnación
Enemigo (por el Diablo)
Epístola a los Romanos (no Carta)
epístolas (de Pablo, católicas)
Escritura
Escrituras
Escrituras Sagradas

Escritura Sagrada
esperanza
espíritu (humano)
Espíritu (Santo, de Dios)
Espíritu Santo
eucaristía
Europa central
Evangelio
Evangelio de san Juan, de san Marcos
Evangelios
evangelios apócrifos
Evangelios sinópticos
Evangelista (sin el nombre)
exhortación apostólica
Faz (de Cristo)
fe
fray Anselmo
Génesis, Isaías, Evangelio de san Juan (sin bastardillas)
glorificación
Hades
herejía
hermanas de la caridad
hermano José
Hijo Unico de Dios (Cristo)
Hora (por el Juicio, etc.)
Horas (del Oficio Divino)
iglesia, iglesias (como edificio)
Iglesia (como institución)
Iglesia católica
Iglesia doméstica
Iglesia primitiva
Iglesias orientales y occidentales
Iglesias (particulares)
Imperio otomano
Imperio romano
infalibilidad papal
Infierno
infiernos
Inmaculada Concepción
Jardín (por el Paraíso)
Jerusalén celestial
Jueves Santo
Juez (por Dios)
Juicio (por el final)
juicio de Dios (en general)
Juicio final
Justo (por Jesús)
la Biblia (no La Biblia)
Ley (por la Ley de Dios, la Palabra, etc.)
ley moral
ley natural
liberación
Libro (por la Biblia)
Liturgia
Liturgia celestial
liturgias (en general)
Logos (por Cristo, la Palabra, el Verbo)
Logos encarnado
los Salmos
luz del mundo
Madre de Dios
madre Iglesia
Maestro (por Cristo)
Magisterio (de la Iglesia)
Magníficat
Maligno (por el Diablo)
mandamientos
matrimonio
Mediador (por Cristo)
memorial
Mesías
miércoles de ceniza

ministerio (de Cristo, sacerdotal)
mistagogia
misterio (de Cristo)
misterio pascual
misterios gloriosos, dolorosos
Muerte (la de Cristo)
myron
Nacimiento (el de Cristo)
Natividad
Navidad Nazareno (Cristo)
Nazaret
Nombre (del Señor)
nuestro Señor Jesucristo
Nueva Alianza
Nuevo Testamento
obispo
obispos
Oficio Divino
orden sagrado
P. Alberto; pero padre Alberto (preferible)
Padre (Dios)
Padre celestial
Padre de los Cielos
Padre nuestro (Dios)
padrenuestro (oración)
Padres conciliares
Padres de la Iglesia (también Padres latinos, griegos, capadocios, apostólicos...)
Palabra
Pantocrátor (por Cristo)
Papa (sin el nombre)
papa Juan Pablo II
Paráclito (por Cristo)
Paraíso
Parusía
Pascua

pasión
Pastor (por Cristo)
Páter Nóster
Patriarcas (bíblicos)
patriarcas (en general)
pedagogía divina
pelagianismo
penitencia
Persona (de Dios, de Cristo, del Espíritu Santo)
plenitud (de los tiempos)
Pontífice romano (pero pontífices)
primera Epístola de Pedro
Profetas (bíblicos)
profetas (en general)
Promesa (de Dios)
Providencia (por Dios)
providencia divina
Pueblo (de Dios, Israel, la cristiandad)
Pueblo (de Dios)
pueblo (en general)
Purgatorio
redención
Redentor (por Cristo)
Reforma (protestante)
Reino (de Dios, de los Cielos)
Reino de los Cielos
Reino de Dios
Resurrección (la de Cristo)
Revelación (de la Iglesia, de la Palabra)
Rey de reyes (por Cristo)
Reyes (festividad)
rosario
Rostro (de Cristo)
S. Ambrosio; pero san Ambrosio (preferible)
Sabiduría (por Dios)
sabiduría celestial

sacerdocio
sacerdote
sacramentales sacramentos
Sagrada Escritura; Sagradas Escrituras
sagrado Corazón de Jesús
sal de la Tierra
Salmista
Salmo 1, 2, 3...
Salmos (libro de la Biblia)
salmos (tipo de poema lírico-religioso)
salvación
Salvador (por Cristo)
san Juan
San Pedro (iglesia de)
Sanedrín
Sangre (de Cristo)
Santa Madre de Dios
Santa Sede
Santísima Trinidad
Santo (por Jesús, por Dios)
santo crisma
Santo de los Santos (Cristo)
santo rosario
Sto. Tomás; pero santo Tomás.(preferible)
sarmientos (los cristianos)
Semana Santa
Señor (Dios, Cristo)
Señor Jesús
Sermón de la Montaña
Siervo (por Jesús)
Símbolo de los Apóstoles
Simón el Mago
simonía
Sumo Pontífice (el Papa)
Sumo Sacerdote (Cristo)
Tabernáculo (del Templo)

Templo (el de Jerusalén, por antonomasia)
teología
Teología de la Liberación
ti, su, mi, le... (por Dios, etc...)
Tierra (como mundo, planeta)
tierra (como elemento, opuesto a mar, p.e.)
Tierra Prometida
Tradición (de la Iglesia)
Transfiguración
Triduo Pascual
Trinidad
Tú (Dios, Cristo, el Espíritu Santo)
última Cena
unción de los enfermos
Ungido (por Jesús)
Unigénito del Padre (Cristo)
Uno y Trino
Venida (de Cristo)
Verbo
Verdad (por Dios, Cristo)
viacrucis
Vid (por Jesús)
Vida (por Jesús)
vida oculta (de Jesús)
vida pública (de Jesús)
Viernes Santo
Virgen María
Vuelta (de Cristo)
Yo, Tú, El (por Dios, Cristo y el Espíritu Santo)

Respecto del uso de palabras o frases enteras en mayúsculas (para destacarlas), no se recomienda desde un punto de vista gráfico, aunque en lo gramatical sea difícilmente reprochable

(siempre que se acentúen, como corresponde). Prefiero citar aquí una opinión mucho más autorizada que la mía.

> En una máquina de escribir, la única opción para hacer que un titular destaque es escribirlo completamente en letras mayúsculas. Con el Mac, se puede poner en un tamaño más grande, o en negrita, o con sombra o con letra hueca o subrayada o con cualquier combinación de estos estilos. Ya no es necesario usar una fea sucesión de letras mayúsculas para destacar un texto. Así que mejor no hacerlo.
>
> Muchos estudios demuestran que las letras mayúsculas son mucho más difíciles de leer. La principal razón es que no solamente reconocemos las palabras por la agrupación de letras sino por su forma, lo que podríamos denominar "perfil" o "línea de la costa". (...)
>
> Cuando una palabra está en mayúsculas, tenemos que leerla letra por letra, en vez de reconocer grupos de letras. Intenta leer el siguiente bloque de texto, y observa que vas mucho más lento de lo normal y que la vista se te cansa más.
>
> VIENDO, PUES QUE EN EFECTO NO PODÍA MENEARSE, ACORDÓ DE ACOGERSE A SU ORDINARIO REMEDIO, QUE ERA PENSAR EN ALGÚN PASO DE SUS LIBROS, Y TRÁJOLE SU LOCURA A LA MEMORIA AQUEL DE VALDOVINOS Y DEL MARQUÉS DE MANTUA, CUANDO CARLOTO LE DEJÓ HERIDO EN LA MONTAÑA, HISTORIA SABIDA DE LOS NIÑOS, NO IGNORADA DE LOS MOZOS, CELEBRADA Y AUN CREÍDA DE LOS VIEJOS Y, CON TODO ESTO, NO MÁS VERDADERA QUE LOS MILAGROS DE MAHOMA.
>
> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*
>
> (Robin Williams, *El Macintosh no es una máquina de escribir. Manual de estilo para crear texto de aspecto profesional con el Macintosh*, Barcelona, Página Uno, 1992, p. 27.)

Y, precisamente, para terminar con la necesidad del acento en las mayúsculas (que los amigos diseñadores gráficos tantas veces cuestionan), vaya un ejemplo clásico: no es lo mismo "EXAMEN DE INGLÉS" que "EXAMEN DE INGLES"...

3. REGIONALISMOS, AMERICANISMOS, EXTRANJERISMOS, NEOLOGISMOS, ETCETERISMOS

> Peregrinas son las (palabras) que se toman de extraño lenguaje, de quien sólo será lícito valerse cuando en el natural faltaren vocablos con que poderse exprimir bien los pensamientos del ánimo.
>
> (Suárez de Figueroa, citado en Casares, Julio, op. cit., p. 12.)

No creo que haya mucho que decir en este tema, desde el punto de vista adoptado en este libro, que no haya sido como mínimo sugerido en su ya amplio desarrollo. El lenguaje es una institución social y un organismo vivo, dos metáforas habituales para describirlo. En ambos casos, es claro que no se pueden controlar absolutamente sus límites, sus desarrollos, sus aparentes caprichos. No se trata de caer en el populismo de creer que "el lenguaje es del pueblo" o "lo hace el pueblo", o en el elitismo —a veces involuntario—, tan caro a los intelectuales, de que "el lenguaje lo crean los escritores". Somos —"pueblo", "escritores"—, al menos, tan

productores como productos del lenguaje, tanto sus víctimas como sus victimarios. Todo esto para decir que es un intento vano (en el sentido de inútil) querer gobernar un lenguaje, un texto, desde las estrechas miras de la gramaticalidad; pero también es vano (en el sentido de pretencioso) creer que se puede escribir —y por lo tanto— corregir de cualquier manera, sin importar quién va a leer lo que se escribe. (Si se quiere, dejemos de lado la literatura, para que esta afirmación sea más clara en su aplicación y menos antipática en su rotundidad.)

El uso de americanismos, regionalismos, extranjerismos, neologismos, etc., debe ser estipulado por esa ecuación, tan ardua como necesaria, que relaciona un texto con su público, real o pretendido. Y esto, como ya lo adelantamos tantas veces, es responsabilidad del editor y contenido del manual de estilo.

Así como el lenguaje de un cuento infantil es muy diferente del lenguaje de una novela para adultos, hay que considerar las diferencias pertinentes entre lenguajes dirigidos a públicos más o menos circunscriptos: argentino/americano/español; científico/lego; restringido/amplio.

Un ejemplo obvio es la elección del sistema de tratamiento usado en los distintos ámbitos hispanohablantes. ¿Ustedes (América)/ vosotros (España), tú (América y España)/vos (sólo Argentina)? En todo caso, no es un uso particular lo incorrecto, sino su mezcla (que se ve con cierta frecuencia, aunque parezca mentira). Y, correlativamente, no es tarea del corrector de estilo esta decisión (que cabe al editor, repito), sino aplicarla a conciencia una vez tomada en el ámbito que corresponda; decisión que, en definitiva, tiene que ver con el mercado (comercial y simbólico) al que el texto vaya dirigido.

En la actualidad, es una tendencia muy generalizada querer obtener un castellano "neutro", de "doblaje", en la búsqueda de un mercado mucho más amplio que el empobrecido de cada país americano, por ejemplo. Esto sólo puede ser un intento exhaustivo, nunca completamente feliz, porque no hay tal engendro como un castellano "neutro". Pero sí suele estar entre las incumbencias del corrector de estilo hacer el mayor esfuerzo posible.

He aquí una lista —mínima, por cierto— de americanismos o argentinismos que conviene evitar si se busca un español "neutro", ese monstruo exigido (y creado a medias) por el fluctuante mercado internacional.

EVITAR	REEMPLAZAR POR
balde	cubo
birome	bolígrafo
lapicera	
bolsa	saco
cordón (de la vereda)	bordillo
calle	calzada
campera	americana
chico	niño
crayon	lápiz de cera
cuadra	calle
	esquina
	cien metros
diario	periódico
fósforo	cerilla
heladera	refrigerador
	nevera
mamadera	biberón
marcador	rotulador
muchacho, cha	joven
pileta	piscina
	lavabo
	pila de lavar o de cocina
plomero	fontanero
remera	camiseta
saco	chaqueta
sandwich	emparedado
	bocadillo
tacho de basura	cubo de basura
torta	pastel
valija	maleta
vereda	acera
vidriera	escaparate

4. HIPÉRBATON

Dije en el capítulo 1 que gramaticalidad casi siempre equivale a claridad o univocidad. Pero el caso del hipérbaton (alteración más o menos pronunciada, y más o menos voluntaria, del orden "normal" de las palabras en una oración) establece una diferenciación.

Se sabe que el castellano es un idioma muy flexible en cuanto al orden que las palabras y construcciones pueden adoptar; en esto se sitúa prácticamente entre el latín (más flexible aún) y el inglés (más "rígido"). Por supuesto, las variaciones de orden producen también variaciones, a veces sutiles, de significados. Es lo que en lingüística se llama "modalidad de mensaje". No es exactamente lo mismo "El asesino fue Juan" que "Juan fue el asesino"; hay un desplazamiento de énfasis, un primer foco de atención distinto en cada caso (recurso muy visible, por ejemplo, en los titulares de los diarios).

Pero apunto a que en el hipérbaton hay gramaticalidad pero la claridad se ve perjudicada. Veamos un ejemplo:

"De estas obras, creerán descubrir sus críticos, años más tarde, una manifiesta influencia en él."

"Ordenado": "Años más tarde, sus críticos creerán descubrir una manifiesta influencia de estas obras en él."

Es bastante evidente, creo, que la segunda versión, la "ordenada", es la más clara e inmediatamente inteligible.

Veamos otro ejemplo que, sin ser precisamente un hipérbaton, exhibe un orden inadecuado.

"Relacionar la expresión del rostro con la postura corporal de las obras presentadas, si éstas fueran de cuerpo entero."

En esta primera versión, la subordinada condicional que está al final de todo es una redundancia innecesaria. Si las obras no son de cuerpo entero, no se puede relacionar su postura corporal con la expresión del rostro, ni vale la pena aclararlo. En cambio, con otro orden:

"Si las obras presentadas son de cuerpo entero, relacionar la expresión del rostro con su postura corporal."

Aquí no hay redundancia, se introduce la condición al principio, que es donde debe ir en este tipo de consignas.

Por supuesto, este "ordenamiento a la fuerza" no se aplica a los grandes escritores barrocos —desde Góngora a Lezama Lima— que han cultivado brillantemente el hipérbaton, como recurso estilístico sistemático y extremadamente significativo.

Vaya, como ejemplo de esto, la primera estrofa de la exuberante *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Góngora y Argote.

Estas que me dictó rimas sonoras,
culta sí, aunque bucólica, Talía
—¡oh excelso conde!—, en las purpúreas horas
que es rosas al alba y rosicler el día,
ahora que de luz tu Niebla doras,
escucha al son de la zampoña mía,
si ya los muros no te ven, de Huelva,
peinar el viento, fatigar la selva.

Orden regular: Si ya los muros de Huelva no te ven peinar (con tus halcones) el viento, (ni) fatigar (con tus perros de caza) —¡oh excelso conde!—, ahora que doras de luz tu Niebla, escucha al son de la zampoña mía, estas rimas sonoras que me dictó Talía, culta sí, aunque bucólica, en las purpúreas horas que es rosas al alba y rosicler el día.

(Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, p. 77.)

Casos muy frecuentes (y ocasionalmente graciosos) de hipérbaton se dan en carteles públicos y titulares de diarios, cuya mala o descuidada ordenación los hace arriesgarse a ser mal interpretados, o al menos tomados a la chacota. Dimos ya algunos ejemplos en el capítulo 1, vayan otros ahora.

* La policía allanó 4 locales de computación por estafas.

(De un título de noticiero televisivo.)

* Por torturas, un juez detuvo a doce policías de Córdoba.

(De un titular del diario *Clarín*, 13/9/1996.)

* Bebida de extractos vegetales sin alcohol.

(Del envase de una conocida gaseosa.)

Además de la correcta división de los títulos, es preciso cuidar también la redacción de los mismos, a fin de evitar los inconvenientes y despropósitos originados a veces en la falta de preparación de quienes los escriben, a lo que podría sumarse la mala voluntad de los tipógrafos, que por apatía o negligencia suelen a menudo cometer errores inadmisibles aun en operarios dotados de una mediana experiencia del oficio.

En los ejemplos que van a continuación, puede verse el tema de este artículo, gráficamente expuesto:

Títulos incorrectos:	Títulos correctos:
ARTICULOS PARA DAMAS Y CABALLEROS DE CUERO	ARTICULOS DE CUERO PARA DAMAS Y CABALLEROS
CALZADO DE TODAS CLASES PARA MUJERES DE GOMA	CALZADO DE GOMA DE TODAS CLASES PARA MUJERES.

(Julián Z. Themis, op. cit., pp. 98-99.)

5. LA ULTRACORRECCIÓN

En lingüística, la ultracorrección es un fenómeno de normalización o regularización que ciertos hablantes imponen —incorrectamente— en el nivel fonético, morfológico o sintáctico. Por ejemplo, agregar eses donde no van (*fuistes, *vistes), utilizar formas verbales regulares que no existen (*sabo, *escribido, *conducieras), o expresiones que parecen corresponder a una ley pero no lo hacen (*el hecho que, *darse cuenta que).

Esto se llama ultracorrección porque se supone que hay una intención, un razonamiento implícito, por parte del hablante, de "hablar correctamente" (no "tragarse" las eses, no decir "de que", etc.). Esa intención lo lleva a "pasarse del otro lado" y cometer errores.

Un ejemplo típico, ya dado, es el "queísmo". Por supuesto, existe el "dequeísmo", vale decir, el uso incorrecto de la preposición "de" luego de verbos que no la exigen como régimen: *"yo pienso de que", *"yo creo de que". Muchos hablantes se enteran de que esto es un error, y extienden una supuesta regla a todo tipo de expresiones, por lo cual caen en el error simétrico, el "queísmo", omitiendo *siempre* el régimen con "de": *me acuerdo que, *siento culpa que, etc. (más los ejemplos anteriores).

El corrector de estilo debe estar muy atento a este tipo de "vicios", si el criterio guía de su editorial es la gramaticalidad rabiosa. Pero con una salvedad, motivo de reservar un apartado a este tema: la ultracorrección está extendidísima, llega hasta los rin-

cones menos esperables. Entonces, hay que tener mucho cuidado al aplicar las verdaderas reglas, porque no faltará quien las cuestione, sobre todo cuando el corrector mismo no esté allí para fundamentar su decisión. Conviene tener a mano una gramática o un libro de dudas, con ejemplos bien señalados. No quisiera concluir con este consejo-agachada pero, si es necesario, resignar el purismo extremo y tolerar de vez en cuando alguna ultracorrección muy común, para evitar que el texto suene "raro", aunque sea correctísimo...

6. LA UNIFICACIÓN

Puede decirse que la unificación (o *uniformidad*) es uno de los factores más importantes de la corrección, tanto de estilo como tipográfica. [...] "Todos moros o todos cristianos", suele decirse muy a menudo para inculcar la necesidad de la unificación.

La unificación debe empezar en el original mismo; para ello, en primer lugar, debe respetarse el criterio del autor o traductor, en tanto que sea correcto y acertado; [...]

La unificación en las galeradas (y peor aún en las segundas pruebas) es sumamente enojosa, ya que el corrector tipógrafo desearía no tener que tocar las líneas por este concepto. De aquí la importancia de repasar y unificar bien el original. [...]

Téngase en cuenta que muchas veces, aunque el valor de esta apreciación sea relativo, se mide la capacidad de un corrector tipógrafo por su eficacia en la unificación de todos y cada uno de los pormenores de una obra. En realidad, es preciso decir que este factor constituye quizá la parte más difícil de la corrección tipográfica, puesto que casi todas las virtudes del corrector tipográfico se sintetizan en esta palabra: *unificación*.

(José Martínez Sousa, op. cit., pp. 271-272.)

La revisión de manuscritos consiste en vigilar la corrección de aspectos como dónde van los apóstrofos, cuándo los números se escriben en letras, cómo deben ir las notas bibliográficas, etcétera. La idea que preside la corrección de estilo consiste en que la coherencia, tanto en un solo documento como en todo el lenguaje, facilita la lectura a todo el mundo.

La coherencia es, pues, el principio fundamental que guía la revisión y corrección de manuscritos.

(David Blatner, op. cit., p. 47.)

Las dos citas anteriores dicen todo lo esencial sobre este tema. Apenas podría agregar el breve contenido de este apartado debería extenderse al libro entero.

Por si no quedó claro para el lector, "corrección de estilo" equivale en la práctica a "unificación", aunque sea un poquito más amplia que ésta.

Es cierto que la corrección, a veces, es como el arte: una actividad donde abundan los problemas "de una sola vez", que hay que resolver sobre la marcha y con escasas referencias previas que puedan guiarnos. Pero, repito, en la práctica, la mayoría de los problemas desembocan en la existencia o no de un buen criterio de uniformidad.

En todo caso: *buen* corrector es aquel que domina los secretos de la unificación. *Extraordinario* corrector es aquel que también se atreve a desafiar sus propios criterios, en nombre de un criterio superior y, a veces, aplicable por única vez.

7. COMILLAS, NEGRITAS, BASTARDILLAS

> Nos habló de los tipos de letra —unas bastardillas— que había encontrado para los medallones que haría Anselmi.
>
> —La bastardilla es un tipo débil —dijo Anselmi—. Es como para gacetillas en voz baja.
>
> —Prefiero una negrita —insinuó Jiménez—, una tipografía viril.
>
> (Eduardo Mallea, *La bahía de silencio* [1940], Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p. 101.)

> Usa las cursivas y negritas como si fueran un postre pesado —están bien de cuando en cuando, pero no hay que pasarse.
>
> (Robin Williams, op. cit., p. 55.)

Hablar de estos aspectos tipográficos del texto podría llevarme a ser redundante: lo que importa es la unificación, hay que tener un manual de estilo, etc. El lector —si llegó a este punto— ya está bastante enterado de todo esto.

Para evitar el riesgo, me gustaría comentar brevemente las dos citas que incluí al principio de este apartado. La primera ilustra perfectamente el grado de subjetividad que se aplica al tema. La *bastardilla* como tipo débil y la **negrita** como tipo fuerte, "viril"... El corrector suele enfrentarse todo el tiempo con afirmaciones tan disparatadas —o, al menos, tan infundadas—como éstas (por parte de autores, de diagramadores, etc.). Así mismo, es frecuente el mal

uso de las comillas que, por otra parte, tienen tantas utilidades que a veces es como si no tuvieran ninguna.

No se trata de que el corrector imponga sus propios disparates sobre los de los demás. En esto, la segunda cita es modélica: no abusarse parece un consejo excelente (en casi todo), aunque es más fácil formularlo que seguirlo. En la actualidad, hay una tendencia creciente, desde el diseño editorial, a destacar, de todas las formas posibles, palabras y fragmentos de un texto, con la peregrina intención de atraer al lector, ese ente considerado pasivo o cada vez más esquivo. No está mal, pero me atrevo a afirmar que el abuso del que hablamos puede producir el efecto contrario al buscado. Esto se parece a la cuestión de las mayúsculas utilizadas para "jerarquizar" palabras: cuando abundan, pierden todo sentido y se vuelven en contra: ¡hasta las minúsculas se destacan más! En un texto con exageración de negritas y bastardillas, uno tiende a leer lo que está en texto normal, aunque esté en minoría o precisamente por ello: lo importante siempre es más breve.

Manuales hay que proponen normas taxativas y claras. Entre ellos, por supuesto, el invalorable *Diccionario...* de Sousa, tantas veces citado en estas páginas. Seguirlas no estaría mal, por lo menos para disponer de una fundamentación ajena a la que recurrir en caso de controversia.

Un solo apunte, entonces: recordar que cualquier variación en la "forma" sugiere variaciones en el "fondo", significado o sentido de lo que se está diciendo. Las palabras o frases "resaltadas" con bastardillas,

negritas o comillas (esto último está mal, pero a veces hay que aceptarlo) tienden a conectarse en la mente del lector, en forma de niveles de importancia o relaciones conceptuales. Por esto es tan importante seguir un criterio lo más uniforme posible; no es un capricho, ni un fanatismo o una deformación profesional del corrector. Cuando se enumeran conceptos o palabras claves, por ejemplo, un uso indiscriminado de estos recursos podría sugerir jerarquías o relaciones que no están en la intención del autor.

El corrector, lector primero y atento, es el indicado para señalar estos abusos o incoherencias; al autor o a quien sea el reponsable final de la edición.

Capítulo 9

Divertimentos

1. MANIFIESTO DEL CORRECTOR DE ESTILO

En el número de la revista *Sur* que tanto he mencionado, en el capítulo sobre la corrección de traducciones (338-339, pp. 204 y ss.), hay un "Manifiesto sobre la traducción", redactado en Nueva York por la Comisión de Traducciones del PEN American Center, en septiembre de 1969. Es extremadamente serio y responsable. Pero no ha dejado de inspirarme un texto similar (cuyo *animus jocandi* no puede ofender a nadie), que acabo de titular

MANIFIESTO INOPORTUNO

Los correctores somos:

* seres humanos ante todo (pese a las apariencias, y a las suposiciones de autores y editores);

* personas normalmente sensibles, tal vez un poco más que el resto (pese a las tachaduras y remiendos cuya antipática firmeza sólo encubre inseguridades de todo tipo);

* profesionales más o menos formados, como cualquier otro: médicos, abogados, autores (pese a que alguno agregue, aviesamente, que los torturadores también lo son);

* gente de y con familia, la que no tiene nada que ver (pese a los improperios pensados y a veces expresados en voz alta por más de un autor intolerante).

POR LO TANTO

Los correctores exigimos:

* Que nos traten como seres humanos. Existimos, trabajamos, cobramos un sueldo (magro, por cierto) y deberíamos ser reconocidos de alguna manera. Es injusto que nos reprochen un error y no nos reconozcan miles de aciertos.

* Que no nos maltraten. En el fondo no somos malos ni soberbios. Sobrevivimos, como todos. No tenemos la culpa de que los demás cometan errores; ni siquiera queremos anunciarlos a los cuatro vientos... ¡Sólo cumplimos con nuestro trabajo!

* Que se nos dé reconocimiento profesional, o por lo menos una palmada cariñosa en el hombro. Muchos de nosotros somos profesores o licenciados en Letras (y los que no, merecerían serlo). Más de uno es, también, escritor y, por ello, comprende aunque no sea comprendido.

* Que nuestra familia no sea agredida ni de palabra ni de pensamiento. Ellos tienen derecho a que no volvamos alienados y maltrechos a nuestras casas, luego de leer lo ilegible y mejorar lo inmejorable.

(Sugiero que todo lector saque una copia de este panfleto y la pegue en su lugar de trabajo. A fuerza de verlo, puede que se convenza de su profunda verdad. Por lo menos, que se convenza él...)

2. EL CORRECTOR AFÁSICO (ejercicio de taller)

Escribir verdaderamente consiste en desescribir. [...] A partir de cierta base, corregir me embriaga. No fue siempre así. Al comienzo no sabía nada de nada. Me quedaba delante de mis páginas como si estuvieran grabadas en mármol; malas, pero grabadas, imposibles de cortar, bloques. No sabía por dónde agarrarlas, y al final era el genio o nada. Cómo aprendí a practicar una brecha en este monolito, es una larga historia. Dicho en pocas palabras, volvía a copiar desde el principio cada página que no iba, como un cartujo. La copia resultaba siempre parecida. La ignorancia es testaruda, la impronta de la domesticación es profunda, es la marca a fuego del ganado, su pertenencia al amo. Pero como la esperanza es violenta, recomenzaba. El día en que no volví a copiar parecido es una fecha que en mi vida literaria tendría que haberla marcado con tiza, pero yo no sabía que se trataba de una fecha. Después me di cuenta: la diferencia entre dos textos señalaba el error. Por esto. Porque ¿cómo conocer el error, señor, desde el momento en que solamente se lo conoce después de cometerlo? Se lo podría cometer toda la vida si no existiera este puerco gusto de la pluma, sin este ligero disgusto por uno mismo, sin este apenas perceptible gesto de asco de la mano, y el pecho, que no está contento.

(Christiane Rochefort, op. cit., pp. 100-101.)

Extractos de las cartas que enviaba Flaubert durante la elaboración de *Madame Bovary*

Para escribir hace falta una voluntad sobrehumana, y yo no soy más que un hombre. [...] ¿Sabes cuántas páginas habré hecho de aquí a ocho días, desde que volví de París? Veinte, veinte páginas en un mes y trabajando cada día lo menos siete horas.

...

Desde que me viste he hecho veinticinco páginas en limpio (veinticinco páginas en seis semanas); han sido duras de pelar; mañana se las leeré a Bouilhet. Por mi parte, tanto las he trabajado, copiado y vuelto a copiar, cambiado, manipulado, que por un momento no veo nada; pero creo que se sostienen. [...] Amo mi trabajo con un amor frenético y perverso, como un asceta ama el cilicio que le araña el vientre. A veces, cuando me siento vacío, cuando la expresión se me niega, cuando, después de emborronar largas páginas, descubro que no he hecho una frase, me derrumbo sobre el sofá y allí me quedo embrutecido, en un charco interior de aburrimiento.

...

La noche del domingo me coge en una página que me ha llevado todo el día y que está lejos de estar terminada. La dejo para escribirte, y por otra parte me llevaría quizá hasta mañana por la noche, pues como muchas veces paso varias horas buscando una palabra y tengo que buscar varias, pudiera ser que tuvieras que esperar toda la semana próxima si esperara al final. [...] Si supieras lo que tacho y qué lío son mis manuscritos. Tengo hechas ciento veinte páginas y he escrito lo menos quinientas.

...

Llevo siete días en estas correciones, tengo los nervios de punta, me apresuro y habría que hacer esto lentamente; descubrir en todas las frases palabras que cambiar, consonancias que eliminar, etc., es un trabajo árido, largo y, en el fondo, muy humillante.

...

¡Por fin ya estoy un poco tranquilo! He emborronado diez páginas de las que resultan dos y media; he preparado otras pocas. [...] Yo no sé lo que será de mi *Bovary*, pero creo que no habrá en ella *ni una* frase floja. Esto es ya mucho; el genio lo da Dios, pero el talento es cosa nuestra; [...] La corrección (entendida en el más alto sentido de la palabra) actúa en el pensamiento como el agua de la Estigia en el cuerpo de Aquiles: lo hace invulnerable e indestructible.

...

Desde ayer a las seis de la tarde hasta ahora, acabo de copiar setenta y siete páginas seguidas que no hacen más que cincuenta y tres, es embrutecedor. [...] Cuántas repeticiones de palabras acabo de sorprender, cuántos *todo, pero, pues, sin embargo*; esto es lo diabólico de la prosa, que nunca queda terminada.

...

Acabo de poner en limpio todo lo que he hecho desde primero de año, o mejor dicho desde mediados de febrero, porque al volver de París lo quemé todo: esto hace trece páginas, ni más ni menos, trece páginas en siete semanas. En fin, hechas están, creo, y todo lo perfectas que me es posible. Ya no me falta más que dos o tres repeticiones de la misma palabra que quitar y dos cortes demasiado parecidos que romper.

...

Voy muy despacio. Me cuesta un trabajo de mil demonios. A veces suprimo, al cabo de cinco o seis páginas, frases que me han costado días enteros. Me es imposible ver el efecto de ninguna antes de que esté terminada, rematada, limada.

...

Las correcciones de la *Bovary* han acabado de matarme, y confieso que casi me pesa haberlas hecho.

...

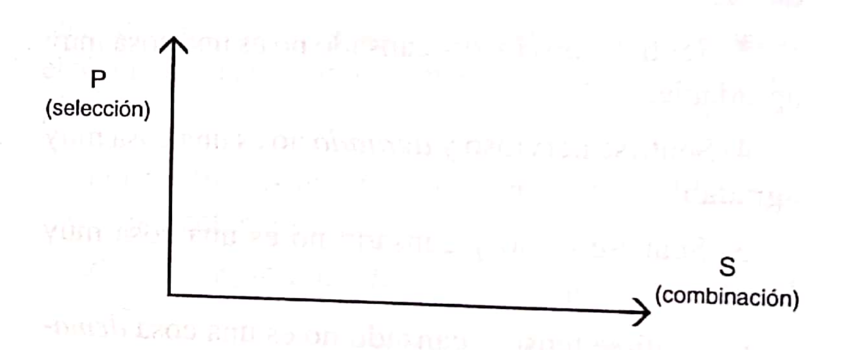
Contra lo que esperaba, la primera lectura de mi obra impresa me ha resultado sumamente desagradable. No veo en ella más que las erratas de imprenta, tres o cuatro repeticiones de palabras que me han chocado y una página en la que abundaban los *que*; en cuanto al resto, era *negro* y nada más.

(Gustave Flaubert, *Madame Bovary*,
trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 1981.)

Un problema que aparece con frecuencia cuando se coordinan talleres literarios o de redacción es, precisamente, el de corregir... lo que uno mismo escribe. Los aspirantes a escritores o periodistas muchas veces piensan que escribir es un acto cuasi fisiológico, que "sale de adentro". ¿De adentro de dónde?, se podría preguntar, pero en todo caso yo suelo afirmar al respecto que, más bien, "entra de afuera". ¿Por qué? Porque uno está inmerso en la (ya caduca) galaxia Gutenberg, en el universo multimedia del *zapping* y otras esquizofrenias contemporáneas. Inmerso, por lo tanto, en el lugar común inexpresivo, banal y banalizador. En este contexto, se requiere una profunda y consciente reflexión sobre el lenguaje, para llegar a usarlo mínimamente bien, combatiendo las múltiples formas en que nuestra sociedad pretende inutilizarlo, neutralizar su peligrosa productividad.

No es fácil. Un ejercicio útil que se puede realizar (sin esperar milagros ni súbitas conversiones a partir de su práctica) es el que yo llamo "El corrector afásico". Se basa en algunas nociones lingüísticas básicas, que resumo a continuación.

Para Ferdinand de Saussure, los signos lingüísticos (simplificando, las palabras) pueden relacionarse de dos modos. Un *sintagma* es una sucesión de signos; por ejemplo, una oración. Un *paradigma* es un grupo de signos asociados por alguna característica en común; por ejemplo, una lista de sinónimos. Según Roman Jakobson, al utilizar la lengua, lo que hacemos es "seleccionar" signos en los paradigmas y "combinarlos", uno detrás de otro, en un sintagma, de acuerdo con ciertas reglas de composición. En cierto sentido, es como si el sintagma fuera un eje horizontal, y los paradigmas constituyeran el eje vertical, como en el siguiente gráfico:



¿Qué pasa en una frase cualquiera, por ejemplo: "El niño duerme"? Pude haber dicho "El chico duerme", "El nene duerme", "El niño dormita", etc. Todas versiones más o menos equivalentes, ya que he elegido las palabras en paradigmas de sinónimos: niño-chico-nene, duerme-dormita.

El ejercicio consiste, justamente, en tomar una frase determinada (en lo posible, algo más compleja que la anterior) y permutar sus palabras hasta el infinito, tratando de analizar cada variante: cómo suena, qué matices implica, qué cambia en cada caso, si es que algo cambia. Y finalmente, elegir "la mejor" (que tal vez sea la "primera", pero sutilmente transformada

luego del arduo proceso de análisis y selección entre sus variantes).

Sentirse tenso y cansado no es una cosa muy agradable.

Algunas variantes (subrayo lo que cambia):

1) *Estar* tenso y cansado no es una cosa muy agradable.

2) Sentirse tenso y cansado no es *algo* muy agradable.

3) Sentirse *nervioso* y cansado no es una cosa muy agradable.

4) Sentirse nervioso y *agotado* no es una cosa muy agradable.

5) Sentirse tenso y cansado no es una cosa muy *linda.*

6) Sentirse tenso y cansado no es una cosa *demasiado* agradable.

7) Sentirse tenso y cansado es una cosa muy *desagradable.*

Etcétera. Huelga decir que 1)-7) se pueden combinar y producir muchísimas frases más. Por ejemplo:

8) Sentirse *nervioso* y cansado no es una cosa muy *linda.*

9) *Estar nervioso* y *agotado* no es *algo* muy *lindo.*

Y así hasta el infinito. Por supuesto, no se trata de *Madame Bovary*. Pero aplicar este sistema en un texto propio (o ajeno, por qué no) es una experiencia muy singular. Al principio es difícil y parece estéril, pero ¿qué pasa si se encuentra realmente *la mejor variante*? Entonces se empieza a comprender el sentido de un trabajo como éste. Y a comprender, de paso, mucho de la tarea del corrector de estilo, siempre atento a matices, variaciones, ambigüedades, posibles oscuridades, eufonías y cacofonías.

También se entiende hasta qué punto son "intocables" dos tipos de lenguajes aparentemente antitéticos: el técnico y el poético. Pensemos dos frases, por ejemplo:

1) El estrés es una reacción emocional con componentes psicológicos y físicos.

2) Deténte, sombra de mi bien esquivo.

¿Cómo cambiar estas frases (una definición y un verso) sin caer en graves errores, de distinto tipo? La precisión del lenguaje técnico y la riqueza del lenguaje poético hacen que el corrector sólo pueda y deba moverse en el amplio campo que se abre entre ellos.

3. LEYES DE MURPHY PARA CORRECTORES

Creo que no hace falta presentar aquí al mítico ingeniero Murphy. Vayan, en cambio, algunos modestos aportes a su ya vasta y divulgada obra de bien público.

• Cuando el director de una editorial abre un libro publicado por él, encuentra un error (sobre todo delante del corrector, que es uno). Si el libro es de otra editorial, es imposible que encuentre un error.

• Un corrector encuentra *todos* los errores de un libro publicado que él no ha corregido...

• ... y también los de un un libro corregido por él, *después de publicado*.

• Si uno ha leído varias veces una página y decide no leerla una vez más, en esa página habrá una error.

• Si uno no ha consultado a un autor por una corrección, ese autor no estará conforme con ella. (Lo contrario no siempre es cierto.) Su disconformidad será directamente proporcional a la genialidad que uno le atribuye a su propia corrección.

• Los errores aparecen en las palabras más fáciles. En los nombres y palabras *muy difíciles*, no aparecen errores (el tipeador los lee varias veces)... salvo que uno tenga en cuenta esta ley y no les preste suficiente atención.

• Cuanto más veces seguidas lee uno una página, menos atención le presta y menos posibilidades de encontrar errores tiene. Por supuesto, si la lee una sola vez, no será suficiente.

• Una página sin ningún error es sospechosa.

• Si uno juega una apuesta sobre "cómo se dice o se escribe tal o cual cosa", perderá. Si no la juega, descubrirá tarde o temprano que tenía razón. Si contabiliza lo que ha perdido en el primer caso y lo que no ha ganado en el segundo, advertirá que pudo haberse hecho millonario.

• Si uno consulta un diccionario de dudas, no encontrará su duda como tal (señal de que, según ese libro, lo correcto es evidente y uno es un burro).

• Si un diccionario o enciclopedia tiene varios tomos, lo que uno busca estará en el último que consulte (y ese tomo estará en el escritorio más alejado).

• No hay páginas sin errores. Hay páginas cuyos errores aún no han sido descubiertos. O lo que es lo mismo: páginas que aún no ha visto el Jefe.

4. LOS CORRECTORES EN LA LITERATURA

Al correr de mis lecturas, peregrinas, guiadas más que nada por los avatares de las mesas de saldos, me encontré con algunas referencias a los correctores o a la actividad misma de la corrección, en muchos libros de diversa índole. Varias de esas referencias ya las salpiqué en otros rincones de este libro tan desasosegado. Pero las más extensas, las más sustanciosas, si así puedo llamarlas, quise reservarlas para este apartado especial, menos justificable aun que el resto de las páginas que el lector —quizás, si siguió un orden más riguroso que el de mis lecturas, y si tuvo la paciencia necesaria, casi milagrosa— acaba de recorrer.

Veamos.

* Sábato: *Sobre héroes y tumbas*

Una actividad a la que se dedicaba Martín, el joven y torturado protagonista de la novela, era "corregir pruebas". Iba al parque Lezama, se sentaba en un

banco, esperaba a Alejandra, el misterioso amor de su vida... y corregía pruebas ("Era ya casi-de noche y la luz no le alcanzaba ya para revisar las pruebas, de modo que se había quedado mirando los árboles, recostado sobre el respaldo del banco. Y de pronto se durmió").

Yo no sabía de qué se trataba, pero ése fue mi primer contacto —inadvertidamente profético— con la tarea de corrección; tardé años en entender a qué se refería.

Indudablemente, en el contexto sombrío de esa novela abigarrada, al mismo tiempo pretenciosa y brillante, la tarea del corrector está connotada de monotonía y mediocridad. Es parte del fracaso general, del destino triste de su personaje (con quien yo, que tenía su misma edad, tanto me identificaba): "Su desaliento culminó al perder el trabajo en la imprenta: por un tiempo no habría trabajo, le dijeron."

(*Sobre héroes y tumbas*,
Buenos Aires, Sudamericana, 1976.)

*** Isaac Asimov: "Corrector de galeradas"**

Una compañía que fabrica robots le vende uno a una universidad. ¿Su función? Especialmente la de corrector de "galeradas", como dice la castiza traducción del título. La demostración que hace el vendedor (o más bien, su producto mismo), ante el posible cliente, es impresionante. En pocos instantes, el robot Easy revisa un voluminoso libro, captando de inmediato todas sus erratas. En realidad es un corrector completo, incluyendo estilo, y hasta podría redactar. "Es necesario que entienda que un robot es mucho más de fiar que un ser humano", dice el persuasivo vendedor. "Cuando un profesor, que es capaz de los mayores pensamientos creativos, se ve forzado a pasar penosamente dos semanas comprobando las erratas de unas pruebas de imprenta, y yo le ofrezco una máquina que efectúa lo mismo en sólo treinta minutos, ¿podemos llamar a eso una cosa baladí?"

Prefiero no resumir todo el cuento, sobre todo porque aborrecería contar el final. Baste decir que el robot comete un gigantesco error en su trabajo y, en medio del juicio que se lleva a cabo al respecto, la doctora Calvin, *robopsicóloga*, descubre al verdadero culpable. Un ser humano, por supuesto, que había inducido a la inocente máquina a cometer ese error. ¿Con qué fin? Desprestigiar a los robots, evitar que avancen sobre las tareas de los hombres.

Leamos la sofística pero cuasi bella justificación del criminal:

"Un libro va tomando forma en manos del escritor. Uno ve cómo los capítulos crecen y se desarrollan. Se debe trabajar y recrear, y observar cómo los cambios tienen lugar más allá incluso del concepto de original. Uno toma entre las manos las galeradas y ve cómo se ven las frases una vez impresas, y luego se las moldea de nuevo. Existen centenares de contactos entre un hombre y su trabajo en cada una de las fases del juego y el mismo contacto es placentero y paga con creces a un hombre por el trabajo que dedica a su creación, algo que es superior a cualquier otra cosa. Y su robot nos ha robado todo eso. [...] Las

máquinas de escribir y las de imprimir quitan algo pero su robot es el que nos priva de todo. Sus robots se han apoderado de las galeradas. Muy pronto ellos, u otros robots, se apoderarán también de la escritura original, de la búsqueda de las fuentes, de comprobar y recomprobar los distintos pasajes, tal vez incluso de realizar las deducciones para las conclusiones. ¿Y qué le quedará entonces al erudito? Sólo una cosa: las estériles decisiones relativas a las órdenes que habrá que dar al robot siguiente... Quiero salvar a las futuras generaciones de estudiosos de un final tan diabólico."

Sin duda, detener el progreso, el cambio para mal o para bien, el mero tiempo, es imposible, ya se sabe. Pero el pensamiento es, todavía, una artesanía del hombre que el hombre mismo no ha logrado reemplazar, salvo por más y más pensamiento.

("Galley Slave", 1941, recopilado
en *Visiones de robot*,
trad. de Lorenzo Cortina, Barcelona,
Plaza & Janés, 1993.)

*** Rodolfo Walsh: "La aventura de las pruebas de imprenta"**

Este cuento excepcional responde a una estética que su autor desecharía años más tarde, la del género policial clásico, en el que el detective aplica su pura capacidad deductiva y sus conocimientos técnicos a la solución de un crimen casi abstracto. Los conocimientos técnicos del detective, en este caso, son los

del corrector de pruebas, un oficio poco divulgado pero que el autor conocía muy bien por haberlo ejercido largamente.

Resumiendo: el principal sospechoso —y culpable final— ha hecho un viaje en tren (para cometer el crimen), en cuyo transcurso corrigió un manojo de pruebas de un libro propio. El detective, que es corrector, logra reconstruir exactamente la misma existencia y la trayectoria de ese viaje analizando *la forma en que el asesino ha corregido esas pruebas*: el tiempo total que tardó, la mayor prolijidad durante las detenciones del tren en las estaciones, etc. Esto constituye una prueba fatal contra el culpable.

(En *Variaciones en rojo*, Buenos Aires,
De la Flor, 1992.)

*** Henry Miller: Retrato de un corrector**

En su vasta, exhaustiva y quizás desconfiable autobiografía, Miller fue, entre miles de oficios, corrector. Un conocido, en París, le habla sobre ese trabajo:

"—Es difícil corregir las pruebas cuando uno se cae de sueño —me dice—. Mi mujer cree que he conseguido una ganga. ¿Qué haríamos si perdiéramos tu empleo?, dice ella.

Pero a Peckover no le importa un bledo su empleo. Ella ni siquiera le permite que gaste su dinero. Hasta tiene que guardar las colillas de los cigarrillos y utilizarlas como tabaco de pipa. Su saco está prendido con alfileres. Tiene mal aliento y le transpiran

las manos. No es manera de tratar a un hombre, me dice. Y mi patrón me grita hasta hacerme orinar, si me olvido de un punto y coma."

Peckover es el corrector por antonomasia (para el autor, para mucha gente). Su repentina muerte resulta casi un golpe de buena suerte. Así lo recuerdan sus "amigos":

"Toda clase de recuerdos divertidos venían a nuestras mentes; los puntos y comas que él vigilaba y por lo que lo volvían loco. Le hacían la vida desgraciada con sus malditos puntos y comas y los complementos gramaticales en los que siempre se equivocaba. Hasta lo estuvieron por despedir un día porque vino a trabajar con el aliento alcoholizado. Lo despreciaban porque siempre parecía tan miserable, y porque tenía eczema y caspa. Para ellos no era más que un don nadie, pero ahora que había muerto, todos irían a cotizarse espléndidamente, y le comprarían una corona enorme, harían imprimir su nombre en gruesos caracteres en la columna de defunciones."

Pero el narrador-autor no vacila en postularse para ese despreciable puesto.

"Después de haber lamido el trasero del jefe durante una semana entera, es lo que hay que hacer acá, he conseguido que me dieran el puesto de Peckover."

Y él también se regodea masoquistamente en responder a las características antes enunciadas.

"Un buen corrector de pruebas no tiene ambiciones, ni orgullo ni mal humor. Un buen corrector de pruebas es un poco como Dios Todopoderoso: está en el mundo pero no participa de él. [...] La mayor calamidad para un corrector es la amenaza de perder su trabajo. [...] En este mundo 'gráfico' la única cosa de importancia es la ortografía y la puntuación. No interesa cuál sea la naturaleza de la calamidad, sino que esté escrita correctamente. [...] Nada escapa al ojo del corrector, pero nada penetra a través de su chaleco a prueba de bala."

Finalmente, entendemos por qué, dentro de la peculiar filosofía del autor y por medio de una prosa inolvidable.

"Estas catástrofes cuyas pruebas corrijo tienen un maravilloso efecto terapéutico en mí. [...] El mundo puede estallar; yo estaré aquí lo mismo, para poner una coma o un punto y coma. [...] Cuando el mundo estalle y la edición final esté en prensa, los correctores de pruebas recogeremos tranquilamente todas las comas, los puntos y comas, los guiones, los asteriscos, los paréntesis, los puntos, signos de exclamación, etc., y los pondremos en una pequeña caja en el sillón del editor."

(*Trópico de Cáncer*,
trad. de Mario Guillermo Iglesias,
Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1972.)

*** José Saramago: El corrector que quiso cambiar la historia**

Ésta es la única novela que conozco en que el protagonista es corrector de oficio y en que, además, la trama toda gira alrededor de esta actividad. Don Raimundo Silva es un caballero de edad madura (vaya

eufemismo), solitario, algo cascarrabias, que vive de su trabajo como corrector *free-lance*. Sus reflexiones sobre la bendita tarea que le ha tocado en suerte son abundantes. Desgrano algunas:

"Dijo el corrector, Sí, el nombre de este signo es deleátur, se usa cuando necesitamos quitar algo o hacerlo desaparecer, la misma palabra lo dice, y tanto vale para letras sueltas como para palabras completas. Me recuerda una serpiente que se hubiera arrepentido en el momento de morderse la cola.[...] Los autores viven en las alturas, no malgastan su precioso saber en displicencias e insignificancias, letras heridas, cambiadas, invertidas, que así clasificábamos sus defectos en los tiempos de la composición manual, diferencia y defecto, entonces, era todo uno."

(A lo que un autor le responde: "Confieso que mis deleátures son menos rigurosos, un rasgo me basta, confío en la sagacidad de los tipógrafos, esa tribu colateral de la edípica y celebrada familia de los farmacéuticos, capaces incluso de descifrar lo que ni siquiera llegó a escribirse, Y que vengan luego los correctores a resolver los problemas, Sois nuestros ángeles guardianes, en vos nos confiamos...")

"... lo que parece demostrado es que, en lo más secreto de nuestras almas secretas, nosotros, los correctores, somos voluptuosos."

"Ciertos autores del pasado, de juzgarlos por su criterio, serían gente de esa especie, correctores magníficos, estoy acordándome de las pruebas revisadas por Balzac, un deslumbre pirotécnico de correcciones y añadidos. Lo mismo hacía nuestro doméstico Eça de Queiroz, para que no quede sin mención un ejemplo patrio, Se me ocurre ahora que tanto Eça como Balzac se sentirían hoy los más felices de los hombres ante un ordenador, interpolando, transponiendo, recorriendo líneas, cambiando capítulos, Y nosotros, lectores, nunca sabríamos por qué caminos habían andado y se habían perdido antes de alcanzar la forma definitiva, si es que tal cosa existe..."

(Es cierto, ya no hay manuscritos, "primeras versiones", ni nada de esos alimentos para filólogos, fundamentalistas de la arqueología escrituraria.)

"Piense usted en la vida cotidiana de los correctores, piense en la tragedia de tener que leer una vez, dos, tres, cuatro o cinco veces, libros que, Probablemente no merecerían ni una sola lectura, Que conste que no he sido yo quien ha proferido tan graves palabras, sé muy bien cuál es mi lugar en la sociedad de las letras, voluptuoso, sí, pero también respetuoso, [...] en fin, sólo el corrector aprendió que su trabajo de corregir es el único que nunca se acabará en el mundo."

"Le recuerdo que los correctores son gente sobria, han visto ya mucha literatura y vida."

"El corrector tiene ese notable talento de desdoblarse, traza un deleátur o introduce una coma indiscutible, y, al mismo tiempo, aceptemos el neologismo, se heteronomiza, es capaz de seguir el camino sugerido por una imagen, una comparación, una metáfora, no es raro que el simple sonido de una palabra repetida en voz baja lo lleve, por asociación, a organizar polifónicos edificios verbales que convierten su pequeño escritorio en un espacio multiplicado por sí

mismo, aunque sea muy difícil explicar, en vulgar, qué quiere decir tal cosa."

"Y este oficio, hora es ya de decirlo, se incluye entre los peor pagados del orbe."

Raimundo Silva está muy solo: "... la única cosa que verdaderamente siente próxima a sí son las pruebas que esté leyendo, mientras duran, la errata que hay que desemboscar".

"... y, por encima de todo, primer mandamiento del decálogo del corrector que aspire a la santidad, siempre se debe evitar a los autores el peso de las vejaciones."

"Las correcciones hechas de prisa siempre traen erratas."

"... tenía mucha razón aquel autor que preguntó un día, Cómo sería la piel de Julieta para los ojos de un halcón, ahora bien, el corrector, en su agudísima tarea, es precisamente el halcón, aunque vaya teniendo ya la vista cansada, pero al llegar la hora de la lectura final, es como Romeo cuando miró por primera vez a Julieta, inocente, traspasado de amor."

"Mientras tanto, le exige la conciencia profesional que, al menos, vaya recorriendo lentamente las páginas, los ojos expertos vagando sobre las palabras, confiado en que, variando así el nivel de la atención, cualquier yerro de menor alzada se dejaría sorprender, como sombra que el movimiento del foco luminoso desplazó súbitamente, o aquel conocido vistazo lateral que capta, en el último instante, una imagen en fuga."

Un día, llevado por el impulso misterioso de un alma que sin duda es más profunda que el manojo de pruebas que siempre tiene ante sí, comete un desatino que va a transformar su vida. Corrigiendo una obra histórica llamada *Historia del cerco de Lisboa*, se le ocurre agregar un "no" en medio de una frase, y cambiar así todo el sentido, no sólo del relato mismo, sino de la historia misma del Portugal moderno.

"... un corrector es una persona seria en su trabajo, no juega, no es un prestidigitador, respeta lo que está establecido en gramáticas y prontuarios, se guía por las reglas y no las modifica, obedece a un código deontológico no escrito pero imperioso, es un conservador obligado por las conveniencias a esconder sus voluptuosidades, dudas, si alguna vez las tiene, las guarda para sí, mucho menos pondrá un no donde el autor escribió un sí, este corrector no lo hará."

"Se sabe, por ejemplo, que el corrector de Nietzsche, siendo fervoroso creyente, resistió a la tentación de introducir, también él, la palabra No en una página determinada, transformando en Dios no ha muerto el Dios ha muerto del filósofo."

La inexplicable chanza es descubierta, por obvia, y está a punto de ser despedido de su única fuente de ingresos. En oportunidad de una reprimenda oficial, conoce a una mujer mucho más joven que él, editora y, desde ese momento, su jefa inmediata. Desde ese momento, también, se enamoran decididamente, contra toda expectativa. En medio de su romance, ella le propone a Raimundo que escriba una novela, basada precisamente en ese

desvío de la "verdad" hacia la ficción que su simple "no" había introducido en el árido texto histórico.

"Si ya como corrector estoy condenado a las penas del infierno, imagina mi destino como autor."

Pero lo hace, a un alto costo (nada menos que el de replantearse la totalidad de su vida, pero qué menos exigen el amor y la literatura, cada vez que ofrecen a los mortales la improbable fulguración de su milagro).

"Si los autores siempre sufren así, pobrecillos, y halló algún contento en no ser más que corrector de pruebas."

Vuelvo a reservarme el final (novelístico) del viejo corrector y su amante inesperada.

(*Historia del cerco de Lisboa*,
trad. de Basilio Losada, Barcelona,
Seix Barral, 1990.)

*** Thomas Bernhard: La destrucción total**

Pese a su título, esta monumental (en todo sentido) novela no trata para nada de la corrección tal como la venimos analizando, comentando, etc. ¿Por qué mencionarla, entonces, en estos desvaríos trasnochados?

Corrección es la historia de un texto ("De Altensam y todo lo relacionado con Altensam, con consideración especial del Cono") y de su autor (Roithamer). Mejor —o de otra manera— dicho: la historia de la corrección de ese texto hasta su misma destrucción, paralela a la autodestrucción de su autor.

"... comencé a corregir y luego, poco a poco, lo corregí todo y finalmente comprendí que nada es como realmente es, lo descrito se opone a lo real, pero saqué las consecuencias de ello, así Roithamer, y no tuve miedo de corregirlo todo una vez más y, al corregirlo todo una vez más, así Roithamer, lo aniquilé todo."

"Cuando corrijo destruyo, cuando destruyo aniquilo, así Roithamer... Toda corrección es destrucción, aniquilación, así Roithamer."

"Corrección de la corrección de la corrección de la corrección, así Roithamer."

Se me dirá que esto no tiene nada que ver con la corrección de estilo, o de pruebas, o de nada. Ya lo dije. Pero no prometí una respuesta. Sólo preguntas: ¿Será la tarea de corrección (entendida como se quiera) una paciente o impaciente labor de destrucción, en lugar de mejoramiento?

¿No es la vida toda, acaso, una labor de corrección, sumamente imprecisa y descaminada, una fanática labor de corrección que se despeña en la inevitable aniquilación?

(*Corrección*, traducción de Miguel Sáenz,
Madrid, Debate, 1993.)

5. UN CUENTO POLICIAL

Aunque parezca totalmente fuera de lugar (exactamente como los libros en el mundo moderno) y un deseo increíblemente soberbio de agregarme a la lista del parágrafo anterior (yo confieso), vaya este cuento en homenaje al gran escritor argentino Rodolfo Walsh que, entre tantas cosas, fue corrector de pruebas y escribió sobre ello el memorable cuento recién mencionado: "La aventura de las pruebas de imprenta."

El caso del corrector asesinado

(A Rodolfo Walsh,
con perfecta
admiración.)

Personajes

* Andrés Miguélez, contador de la Editorial.
* Carlos Leinad, corrector de la Editorial y detective a la fuerza.
* Alcira González de Badalucco, autora estrella de la Editorial.
* Heleni Vinograd, vieja "puedelotodo" de la Editorial.
* Inspector Hernández, sabueso implacable de la Federal.
* José Moyano, portero de la Editorial, ex convicto.
* Meyer Olivanski, nuevo corrector de la Editorial, asesinado.
* Néstor Mosca, jefe del Departamento Gráfico de la Editorial.

Cuando Carlos Leinad llegó a la Editorial ese miércoles, tempranito, de regreso de sus cortas vacaciones, se encontró con un espectáculo totalmente inesperado.

El portón metálico estaba cerrado, algo por lo menos infrecuente. Moyano, el portero, le abrió con expresión fúnebre, saludándolo apenas. Sí, algo pasaba. Pero qué.

No había nadie en recepción, aunque eso no era tan raro por ser época de vacaciones. Pero algo flotaba en el ambiente: un silencio, un olor. Antes de subir al primer piso, no pudo evitar preguntarle a Moyano:

—¿Qué pasa?

—Olivanski —murmuró el portero—. Parece que lo mataron anoche.

Leinad creyó haber oído mal.

—¿Cómo que lo mataron?

Moyano no contestó. Subió la escalera precediéndolo. Como si respondiera alguna orden previa. Leinad lo siguió, cada vez más atontado, hasta la oficina que ocupaba todo ese piso.

La escena, en efecto, era terrible. Todavía estaba el cadáver. La cabeza apoyada en su propio escritorio, como si estuviera durmiendo. Pero se podía ver la sangre que había chorreado desde su cabeza y se había esparcido por los papeles que lo rodeaban. Un pequeño charco se secaba lentamente en el suelo, al lado de una pata del escritorio. Un policía de uniforme custodiaba el macabro conjunto. Por un instante, sus ojos se cruzaron con los de Leinad.

—¿Señor? por supuesto, había algo de amenazante en la voz del policía.

—Trabajo acá —contestó, sin mucha coherencia.

—Allí lo esperan, entonces —y señaló con la cabeza hacia la otra punta de la amplia oficina.

"Allí" había mucha gente reunida. Carlos Leinad se fue acercando hasta ellos como en cámara lenta, sin poder dejar de pensar en el cadáver y en quien fuera cuando estaba vivo.

Meyer Olivanski. Un personaje. Petiso, flaquísimo, de una edad indefinida, en el ambiente editorial se lo conocía como, previsiblemente, el Ruso Olivanski. Un carácter insoportable, tan eficiente en su oficio como en el no tan sencillo arte de provocar odios insuperables. Y el oficio de Meyer Olivanski era el de corrector. Igual que Carlos Leinad, que lo consideraba un maestro y nunca vacilaba en calificarlo de "brillante", sin escrúpulos para aplicar tan desproporcionado adjetivo a esa ocupación antipática por naturaleza.

Pero Olivanski, el Ruso, el corrector implacable, trabajaba en la Casa desde hacía muy poco tiempo. Menos de un mes. Según parecía, lo habían echado de otra empresa (él decía que se había ido dando un portazo, al menos simbólico) y cayó en la Editorial con su orgullo y sus desplantes. Los empleados se regodeaban imaginando el misérrimo sueldo que el Director le había ofrecido, sin parpadear, como última y única oferta. Pero, poco a poco, en menos de un mes, como se ha dicho, había llegado a ser casi un jefe de correctores *de facto*. Leinad, que aspiraba a ese puesto, lo veía asumir cada día nuevas atribuciones sin que nadie supiera exactamente de dónde provenía su poder, si de su carácter monolítico, de sus innegables conocimientos, o bien de algún guiño solapado por parte del Director.

Todo esto, y más también, pasaba por la mente de Carlos Leinad, de profesión corrector, cuando se acercaba hacia sus compañeros de trabajo, en un extremo de su oficina, de la escena del crimen.

Allí estaban todos, al menos los disponibles en esa temporada —como se dijo— de vacaciones.

Andrés Miguélez, contador. Otro odioso por excelencia, por antonomasia, el hombre que pagaba (o no pagaba) los sueldos, con sus correspondientes descuentos hasta el último centavo. Y el que hubiera seguido siendo el más odiado sin la aparición reciente de Olivanski. Es decir que, desde la noche anterior, había vuelto a serlo.

Heleni Vinograd, vieja factótum de la empresa. Vieja, en ambos sentidos de la palabra: por antigüedad y por edad. Baja, gordinflona, una especie de Miss Marple maciza y taimada. Hacía de todo: desde jefa de personal (con lo cual chocaba contra Miguélez) hasta correctora en jefe (con lo cual chocaba contra Leinad).

Néstor Mosca, el jefe de Arte y Diagramación. Casi analfabeto, pero extremadamente hábil para cortar y pegar, un diagramador de la vieja escuela perdido en la maraña del *software* para autoedición. Así, su puesto pendía siempre de un hilo. Un hilo que, hasta anoche, pensó Leinad, se llamaba Olivanski.

Los tres parecían alelados, sin capacidad de hablar. Ni siquiera saludaron al recién llegado, más bien

desviaron la mirada ostensiblemente, como con alguna culpa. Es que había alguien más entre ellos, o mejor: *frente* a ellos.

—Inspector Hernández —dijo el corpulento morocho que de inmediato se había vuelto hacia Leinad, denunciado por ese desviarse de la mirada de sus compañeros—. Usted debe ser...

—Leinad, Carlos Leinad. Corrector.

—Sí, eso. Usted llega de sus vacaciones, ¿no es así?

—Ajá —"Parece que estaban hablando de mí estos hijos de mala madre", pensó Leinad, mientras saludaba a los demás—: ¡Qué recibimiento! Esto no me lo esperaba. ¿Cómo fue? —le preguntó a Hernández, que no pareció muy dispuesto a contestar.

—Ya veremos. ¿Usted qué me puede decir?

—No sé. ¿Sobre qué, en particular?

—El muerto. Usted. Usted y el muerto.

—No hay mucho qué decir. Además, no es justo. Yo no escuché lo que los otros dijeron.

Desde ya que al inspector tampoco le gustó esa salida de Leinad pero, sea por reconocer que tenía algo de razón, sea porque ya pensaba hacerlo, lo tomó del brazo y lo alejó del grupo, acercándolo hacia el cadáver.

—No se haga el gracioso, Leinad. Ya me han hablado de usted...

—Me di cuenta.

—¿Es verdad que el muerto le había sacado su puesto?

—Eh, qué rápido que va. No sé qué le dijeron, pero lo supongo. Vea: acá, en esta benemérita empresa, no hay lo que usted llama "puestos". No hay organigrama ni nada parecido. Todos dependemos de los oscuros designios del Supremo.

—...

—No, de Dios no. Por lo menos en lo inmediato. Del Director y Dueño. Hoy estamos, mañana no estamos. Como el pobre Ruso Olivanski. A propósito, ¿tan seguro está de que lo mataron?

—Nadie se suicida con un pisapapeles. Salvo que tenga un brazo en la espalda.

—Del Ruso se podía esperar cualquier cosa. Me imagino que no se robaron nada.

—Tiene mucha imaginación, Leinad. ¿Y vocación de detective también?

Leinad suspiró teatralmente.

—Un corrector no tiene vocación de nada, inspector. Es un pobre tipo que sobrevive apenas, que casi no existe.

—Como todos. ¿Y qué hace un corrector?

—¿Ve? Nadie lo sabe, si no está en el ambiente. Un corrector agarra un original escrito por un autor y lo corrige, por si hay errores, cualquier error. Trata de que el libro salga lo mejor posible. Eso, más o menos. Pero pocos lo comprenden... y nadie lo quiere.

El inspector pensó un poco, mirando al muerto.

—Ajá. Ya me dijeron que el tipo se había peleado con una escritora, ayer mismo. Ahora entiendo por

qué debe de haber sido. Ella viene para acá —consultó su libreta de notas—. Alcira González...

—... de Badalucco. Sí, la conozco bien. Es una autora estrella de la Editorial. Escribe desde libros para chicos hasta manuales de autoayuda: *Viva feliz y déjese de joder*, cosas así. Vende miles de libros, lo que en este país de disléxicos es una ponchada. Y le da derecho a pelearse con infelices como el Ruso. O como yo, o como Heleni. Miles de veces. A propósito, ¿fue Heleni la que le contó esto?

El inspector lo miró ahora, con expresión de desagrado.

—Leinad, usted no hace las preguntas.

—Bueno, hombre, hágalas usted entonces.

A un gesto de Hernández, fueron hasta un escritorio apartado.

—¿A qué hora llegó a su casa anoche, Leinad?

—¿En serio soy sospechoso, inspector? Perdón, las preguntas, me olvidé. Llegué a la medianoche, más o menos. Vine de Mar del Plata, en el tren que llega casi a esa hora. Fui a mi casa y dormí.

—¿Puede probarlo?

—Eso quiere decir que el crimen fue antes de esa hora. Si puedo probarlo, es mi coartada perfecta. ¿Ustedes también dicen "coartada"? Lo que no sé es cómo, dígamelo usted.

Esta vez fue Hernández el que suspiró, desalentado.

—Mire, Leinad. Usted vuelve de vacaciones, ¿no? Invoco esa situación para que me entienda. Yo *estaba*

por irme de vacaciones. Imagínese tener que suspenderlas para venir acá y escucharlo a usted.

—Terrible —concedió Leinad.

—Entonces, ayúdeme, ¿quiere? Y no me joda más. Ya me di cuenta de que a ese infeliz, como usted mismo dijo, no lo quería ni la madre. Pero yo tengo que averiguar quién lo mató. Después ustedes, si quieren, lo felicitan.

—Pero si yo quiero ayudarlo, jefe, en serio. Lo que pasa es que llegué tarde, con el show ya empezado, y quisiera saber qué dijeron esos que están del otro lado. Además, es cierto que a Olivanski nadie lo quería. ¿Y? ¿Quién quiere a alguien acá dentro? El fracaso no es precisamente un gran generador de amores, y por estos rumbos, quién más quién menos, todos somos artistas del fracaso. ¿Ésa es razón para liquidarnos entre nosotros?

—No sé, eso es lo que hay que averiguar. La cuestión es que lo mataron. El portón estaba cerrado con llave, sin llave a la vista. Todo ordenadito, sin robo, sin lucha, sin nada raro. Para empezar: ¿quiénes tienen llave del edificio?

—Moyano, más bien, y... Olivanski, desde hace un tiempo.

—Sí, ya me lo dijeron.

—Y el Director, por supuesto, pero ahora está de vacaciones. Cuando se entere le da un infarto —comentó Leinad con un dejo de esperanzas que pronto se quebró—. No, si no se afanaron nada. De todas maneras, no es muy delirante pensar que haya otras llaves, o que alguien haya sacado una copia.

Moyano podrá responder por las suyas, pero el difunto no.

—A propósito de Moyano... —murmuró Hernández, mirando hacia un agente que se le acercaba para hablarle al oído—. Ah, sí, bueno, llévenselo primero y me lo ablandan en la seccional.

Leinad se atragantó.

—¿Qué pasa?

—Pedí los antecedentes de Moyano José. Es un ex-convicto. Y llevaba varios días peleándose con Olivanski porque éste a veces se quedaba hasta después de hora y lo obligaba a esperarlo para cerrar. Por eso le dieron una llave al occiso.

—¿Quién le contó todo eso?

El inspector no contestó directamente.

—Alégrese, hombre. Ha dejado de ser el principal sospechoso. Ahora es el número dos.

—¿Pero usted no sabe que el principal sospechoso nunca es culpable?

—¿Por qué no se va un poco a la mierda, Leinad?

Leinad se levantó de improviso.

—Bueno, me voy exactamente ahí, con su permiso —"antes de que me mandes a ablandar a mí también", pensó.

Fue hasta donde estaban sus compañeros, expectantes. Los policías ya se habían llevado a Moyano, que apenas protestó. Se la veía venir, seguro. De verdad era un ex-convicto, por robo a mano armada, según se sabía. El Director se había aprovechado de eso para pagarle el menor sueldo posible. Pero, pese a su

carácter hosco y silencioso, nunca tenía problemas con nadie y, al lado de quienes en ese momento rodeaban a Leinad, era un bebé de pecho.

—Hola, víboras.

No le contestaron.

—Así que lo mandaron al frente a Moyano. ¿No les da vergüenza?

El primero en saltar fue Miguélez.

—Tarde o temprano se iba a saber. Además, era el único de nosotros que tenía llaves. Y vivía peleándose con el Ruso.

—Igual que vos. Y que todos. ¿No, Mosca?

El jefe de Arte se puso de todos los colores.

—No es lo mismo. Yo discutía por trabajo. Olivanski nunca estaba conforme con mi diagramación. Quería que hiciera dos o tres veces el mismo trabajo, sí, pero eso no es motivo para liquidarlo.

—Nadie te acusó, che —dijo Leinad, con tono de asco—. ¿Qué saben, qué me pueden contar?

Intervino Heleni, cuya mirada pinchaba.

—Ayer nos fuimos los cuatro juntos. Moyano había jurado que no se quedaba ni un segundo más después de hora. Así que le avisamos a Olivanski, que dijo que se quedaba a terminar algo. El tenía su propia llave —aclaró, con una mueca—. Dijo que no había problemas. Cerramos y nos fuimos.

—Y alguien volvió y lo liquidó —reflexionó Leinad.

—¿Por qué, che? —saltó Miguélez—. De los comerciantes de la cuadra, nadie vio a ninguno de nosotros.

—Pero tiene que ser alguien conocido —insistió.

—¿Por qué? ¿Por la llave? —preguntó Heleni.

Leinad la miró atentamente.

—Pudo no tener llave. Pudo ser que el mismo Olivanski le abriera. Pero entonces con más razón era conocido. Moyano cumple las dos condiciones, y además había discutido con el Ruso. Y además estuvo sopre. Demasiadas coincidencias. Si lo mató él, es un boludo. Podría haber disimulado de alguna manera.

—Vos siempre rebuscado —comentó Mosca—. Cuantas más coincidencias, mejor. Todo apunta a Moyano y basta.

—Sí, todo *apunta* a Moyano, eso es lo que me da en el hígado. Y repito, si es por coincidencias, todos nosotros estamos en eso, porque cumplimos por lo menos dos condiciones: éramos conocidos de Olivanski y no lo tragábamos. ¿Ustedes tienen coartada?

—No sé —dijo Miguélez, inquieto—. Parece que murió enseguida de que nos fuimos. Todos estábamos viajando, más o menos.

—Sí, yo también —reconoció Leinad.

—Y bueno, entonces es mejor que haya sido Moyano, no jodás más —insistió Mosca.

—Ya veremos.

Leinad fue hasta donde estaba Hernández, ahora en la planta baja.

—¿Y? ¿Alguna novedad? ¿Confesó Moyano?

Hernández lo perforó con su mirada bovina, ojerosa.

—Otra vez usted. ¿Sacó algo en limpio de sus compañeritos de trabajo?

—¿Ve que usted también es gracioso? De mis "compañeritos de trabajo" no se puede sacar nada "limpio". Pero tuve una idea.

—Mierda. Ideas a estas horas. Yo sabía que tenía ínfulas de detective.

—No me diga que no lee novelas policiales porque no se lo creo. Todos los policías lo hacen. ¿Raymond Chandler? ¿Mickey Spillane?

El inspector se puso colorado. Leinad le sonrió, comprensivo:

—Yo, Ross McDonald. No se altere. ¿Me deja poner en práctica lo que se me ocurrió?

—¿Qué cosa? ¿Los va a reunir a todos para que el asesino se desenmascare?

Leinad sonrió maliciosamente

—Agatha Christie. Quién hubiera dicho. No, lo que necesito es algo más simple, pero a la vez más extraño. Por lo menos para usted. Si ya terminaron los técnicos que toman fotos, impresiones digitales y todo eso, quisiera un poco de tranquilidad en la oficina para recolectar unos papeles y trabajar un poco. Y que me saque de en medio a mis compañeritos para que no me distraigan. ¿Es mucho pedir?

—No sé por qué le hago caso, pero délo por hecho.

—Gracias. No se va a arrepentir.

Carlos Leinad sintió un cosquilleo de excitación por todo el cuerpo. ¿De verdad estaba pasando todo eso? ¿De verdad él, un simple corrector, iba a hacer lo que iba a hacer? Subió al primer piso junto con Hernández y, mientras éste se llevaba a los "sospechosos" a la planta baja, se instaló frente al escritorio de Olivanski. Justamente los policías estaban retirando el cuerpo, con pocas contemplaciones.

—Cuidado, por favor —les dijo Leinad, casi arrojándose sobre los papeles que habían quedado medio adheridos al cadáver, los que el Ruso estaba revisando en el momento de su muerte. Pudo salvar la mayoría, acomodándolos de nuevo. Después, fue por toda la oficina recogiendo paquetes de pruebas y originales, los juntó en su propio escritorio y se puso a estudiarlos.

Estuvo así más de una hora. De vez en cuando, sacudía la cabeza con alegría salvaje, y después tomaba notas con su letra ilegible. Primero, había analizado el trabajo que traía entre manos (literalmente) el Ruso Olivanski. Antes de abordar el resto, fue hasta el perchero, donde todavía estaba el raído abrigo del pobre tipo, junto con los abrigos de todos los otros. Allí sonrió ligeramente.

Al fin, se asomó por la escalera y llamó a Hernández.

—¿Y? ¿Resolvió todo, Sherlock?

—Sí.

Hernández lo miró fijo. Evidentemente lo tenía podrido, pero al mismo tiempo no podía dejar de admirarlo. Leinad se sentía como ante un autor rebelde: se le resistían, pero al final terminaban aceptando sus correcciones.

—Lo que me falta —dijo Leinad—, y lo que más me interesa, es convencerlo a usted. ¿Ya llegó la Badalucco?

—Está abajo. Hace media hora que llegó.

—Lo compadezco. Bajemos, entonces.

Bajaron. Leinad llevaba algunos de los papeles que había revisado. Las caras que los esperaban allí eran de antología. Leinad los miró uno por uno, rápidamente. Faltaba Moyano, sí. Ojalá hubiera podido impedir que le siguieran dando máquina en la seccional. Por lo menos iba a poder vengarlo. El portero tampoco se llevaba muy bien con quien él había descubierto como asesino, y tendría el placer de verlo entrar a la jaula mientras salía.

—¿Qué significa esto, Leinad? —chilló la Badalucco—. El inspector dice que usted va a decir unas palabras. Si esto se prolonga, tendré que llamar a mi abogado.

—A lo mejor es lo que le conviene, usted sabrá lo que hace —dijo Leinad, displicente—. Yo tengo poco que decir, en realidad —hizo una pausa teatral para seguir irritándolos—. Para empezar, quiero comentarles que estuve revisando las pruebas que el occiso estaba corrigiendo, con su habitual fanatismo, en el momento de morir. Se trataba de su último libro, señora de Badalucco.

Silencio expectante. La nombrada amagó una protesta pero no se animó porque, obviamente, no quería

adelantarse a lo que Leinad sugería, que no estaba claro para nadie.

—Lo estaba destrozando, como siempre.

La Badalucco ya no pudo contenerse.

—¿Y por eso vine y lo maté? ¿Usted se volvió loco, Leinad? Con ese criterio, antes lo habría matado a usted, que ya "destrozó" otros libros míos. ¿Y no habrá sido usted mismo? Después de todo, Olivanski le sacó el puesto.

—Por ahí va la cosa. Pero yo todavía no acusé a nadie. Sigo. Por alguna razón, interrumpió su corrección en medio de una frase.

—Cuando lo mataron —intervino Heleni.

Leinad la miró con cierto interés.

—No, es imposible que alguien se le haya acercado por detrás sin que lo viera, sin que se defendiese. El que se le acercó era conocido, y tenía llave.

—Si era conocido, no hacía falta que tuviera llave —dijo Hernández, que no se resignaba a perder protagonismo—. Pudo llamar desde afuera. Olivanski bajó...

—No, justamente. Ya se me había ocurrido. Por eso, entre otras cosas, revisé su trabajo. Ningún corrector, mucho menos el inefable Ruso, interrumpe una corrección de estilo en medio de una frase. Ni aunque vengan degollando. El asesino abrió con su llave, sin hacer mucho ruido, y apareció de repente en el primer piso. Se pusieron a conversar sobre algo, ya veremos, y entonces sí, el Ruso se inclinó sobre lo que estaba haciendo y el otro le encajó el pisapapeles en el bocho.

—Todo eso son suposiciones, Leinad.

—Más bien, Hernández. No podría ser de otra manera. Pero ahora viene lo mejor. Lo que más me obsesionó fue el tema de las llaves. No define nada, como ya vimos, pero me inspiró una sospecha... y un método. Ya dije que estuve revisando el libro que Olivanski corregía. La señora de Badalucco lo tomó a mal, pero a mí en realidad me interesaba otra cosa al respecto. Y confirmé mi sospecha. Esas pruebas habían sido corregidas previamente... y muy mal. El Ruso se quedó a *corregir las correcciones hechas antes*. Era su tarea, después de todo, o por lo menos la tarea que se había asignado él mismo, de prepo. Sí, se peleaba con Moyano por su horario. Se peleaba con Miguélez por su sueldo. Se peleaba con Mosca por sus exigencias de diagramación. Supuestamente me impidió a mí ascender. Y algo más: desplazó de hecho a la señora Heleni, que antes tenía la manija de la editorial... y las llaves.

Por supuesto, todos miraron a Heleni, que soportó las miradas admirablemente. Leinad siguió:

—¿A qué no adivinan quién corrigió, antes y mal, el libro de la señora de Badalucco? Sí, creo que adivinaron.

—¿Adónde nos lleva eso, Leinad? Concrete, por favor —ordenó Hernández, irritado.

—Está bien. Voy a contar lo que creo que pasó. Desde que llegó Olivanski, Heleni Vinograd empezó a perder, bastante rápidamente, todo el poder que supo tener en esta agradable empresa. Hasta perdió las llaves... Muy simbólico. Era la más perjudicada de todos nosotros, porque su razón de ser en la Editorial

parecía a punto de perderse para no volver. Y a su edad, eso es cuestión de vida o muerte. Vio que Olivanski se peleaba con todo el mundo, sobre todo con Moyano, un ex-convicto, sospechoso por naturaleza y también por ocasión: otra vez las famosas llaves. ¿Quién le dijo, Hernández, que Moyano había estado preso?

Hernández no quiso responder y bufó:

—Siga, Leinad, siga.

—Ya veo. Pero Heleni tuvo una idea genial, que sólo podemos comprender los correctores. Sabía que Olivanski revisaba *todo* lo que nosotros hacíamos (como hacía ella antes, dicho sea de paso). Por eso solía quedarse hasta tarde, solo, sin que nadie lo molestara. Entonces, Heleni corrigió *deliberadamente mal* el libro de la Badalucco, para proporcionarse la ocasión. De alguna manera sabía que el Ruso iba a dedicarse a ese original. Las correcciones de cada uno son inconfundibles, por la letra... y por el estilo. Si comparamos las de Heleni con otras hechas por ella anteriormente, comprobaremos lo que dije antes. Nunca fue una gran correctora, ni mucho menos, sobre todo comparada con Olivanski o conmigo. Pero nunca, tampoco, había cometido tantos errores, y dejado escapar tantos otros. Repito: cualquiera que tenga un mínimo de experiencia en este oficio puede comprobarlo. Fíjense en las comas mal puestas, las mayúsculas donde no corresponden, a veces sí, a veces no. Como si se hubiera empeñado en desafiar el manual de estilo que Olivanski estaba tratando de imponernos.

Mostró los papeles que tenía en las manos (no sin cierto melodramatismo, ya que algunos estaban manchados de sangre): parte de lo que Olivanski había estado corrigiendo, donde se notaban claramente las correcciones del Ruso *sobre* las de Heleni, y viejas páginas corregidas en otros momentos por ella. De todas maneras, nadie les prestó mucha atención.

—Esto explica todavía mejor la posición del cadáver —tuvo que seguir Leinad—. El Ruso estaba discutiendo con Heleni esas mismas correcciones. Recapitulemos: habían salido todos juntos, fueron hacia el lado de siempre, donde están todos los comercios abiertos a la hora en que cerramos nosotros. Pero Heleni volvió, un poco más tarde, por el otro lado, por el callejón donde difícilmente alguien la viera. En todo caso, si se cruzaba con alguno, podía decir que se había olvidado algo y aplazar su proyecto.

—¿Y cómo entró? ¿Con qué llaves? —preguntó Hernández, ahora sí interesado—. ¿No me dijo que Olivanski no bajó a abrir?

—Gracias por darme ese crédito, inspector. Él no tuvo que bajar, ya lo dije. Heleni abrió con *sus* llaves, las que siempre le pertenecieron...

—¿Cómo? ¿Tenía copias?

—Puede ser, no sería raro. Pero a mí me gusta más lo siguiente. ¿Me siguen, por favor?

A regañadientes, pero obedeciendo una firme sugerencia del resignado Hernández, subieron otra vez hasta el primer piso. Lo más notable, aunque Leinad lo había previsto con bastante exactitud, era que Heleni Vinograd no abría la boca. Parecía alejada mentalmente de todo aquello.

En la oficina, Leinad señaló el perchero, donde todavía, como ya se dijo, estaban los abrigos de todos ellos.

—¿Ven? Fue muy fácil para ella sacar las llaves que Olivanski guardaba en su destartalado sobretodo... —metió la mano y sacó el manojo agarrándolo de una punta, cuidadosamente—... y volver a ponerlas hoy a la mañana, al llegar. Gestos muy comunes, nada sospechosos —le alcanzó las llaves a Hernández, que las guardó con el mismo cuidado—. No creo que dé resultado, pero por las dudas se podrían buscar huellas digitales.

Nuevamente todos miraron hacia Helena. Ésta se había puesto más pálida que de costumbre, pero siguió sin decir nada.

—¿Se da cuenta de que nada de esto, aun si se pudiera probar, es concluyente? —preguntó Hernández.

—Me doy perfecta cuenta, inspector —contestó Leinad—. Pero ésa es tarea suya. Yo, yo soy sólo un corrector.

(20-23 de
abril de 1994)

Capítulo 10

Ejercitación-prueba para corrector de estilo

Como último capítulo de este libro que quizás se ha extendido demasiado, va un texto que puede servir como ejercicio de aplicación de lo que se aprendió (en el mejor de los casos) y también como "prueba" o "examen" para un corrector de estilo (en el peor...).

Básicamente, se trata de aplicar los criterios enunciados en nuestro mini-manual de estilo del capítulo 4, más las reglas generales de ortografía, sintaxis y unificación. También es una buena oportunidad de practicar el uso de los signos de corrección. No de manera rígida, por supuesto, sino en permanente búsqueda de claridad y eficacia.

Primero doy el texto para corregir, un original inexistente preparado *ad hoc*, luego una versión corregida "a mano" y finalmente una copia "en limpio" (no necesariamente la única posible, pero sirve para repensar algunas cosas y controlar las propias correcciones).

1. TEXTO PARA CORREGIR

ETAPAS DE LA SEXUALIDAD INFANTIL

La sexualidad, o la sensación edónica, existe en el organismo infantil desde el nacimiento, aunque no se manifieste en las zonas genitales. Pasa por un ciclo madurativo, con etapas preciosas que se suceden con el correr de los años. De estas etapas se deducen importantes reglas de educación a aplicar conscientemnte. Freud habla de cuatro etapas o fases: oral, anal, genital y de latencia. Sólo hablaremos de las tres primeras, pues la última sobrepasa el límite de edad a la que se restringe este libro.

Fase oral

El primer lugar del organismo en que se manifiesta la sensación hedónica es la boca. Es a través de ella que el bebé se pone en contacto con la madre, el alimento, el medio ambiente. Durante el primer año de vida, el lactante, esto es, el niño que se alimenta exclusivamente o principalmente de leche, necesita chupar y debe chupar. Los nuevos criterios de alimentación y nutrición, que introducían otros alimentos, parecían haber eliminado o reducido el período de tiempo de la lactancia. Pero la nueva pediatría y la educación sexual dan un sentido más amplio y profundo a la lactancia.

¿Que es amamantar? Cuando la madre ofrece el pecho al hijo, no solo le da la comida adecuada, sino también el calor de su seno, el contacto con su piel, el regazo formado por su busto y sus brazos, y le dirige, muchas veces, palabras de cariño y satisfacción. El niño que mamá debe recibir comida, afecto, y seguridad. Es la razón de la necesidad del amamantamiento. Y se debe permitir que el bebé chupe el pecho materno con frecuencia.

Además del seno materno, el niño tiene para chupar el chupete, la mamadera e incluso el dedo. No se debe impedir al niño que chupe. Todo lo que impide el cumplimiento de esa función está contrariando la maduración sexual. La succión del dedo —en general del pulgar, por ser más cómodo anatómicamente para llevar a la boca— es un gesto habitual. Se observó, en radiografías que el niño ya lo hace antes de nacer. Muchos padres emprenden, contra este hábito, verdaderas campañas que consisten en sacar sistematicamente de la boca del bebé el dedo, o untarlo con sustancias amargas y esto es un error porque el niño lleva a la boca todo objeto que encuentra, y se chupa el dedo porque lo necesita lo cual es un ejercicio vital. Es preciso facilitarles esta tarea a través de objetos adecuados e higiénicos.

Esta Etapa termina alrededor del primer año de vida, cuando el chupete, la mamadera, etc. deben ser eliminados. Pocos padres sospechan que, al prolongar esta etapa hasta los tres o cuatro años, están contribuyendo al retardo evolutivo del niño. Esto repercutirá negativamente en su futuro. Si es errado impedir que chupe, también es errado que chupe demasía.

Si el hábito perdurara más allá del primer año, se

puede suponer que el niño no esté recibiendo suficientes grafiticaciones afectivas, esto es, no posea suficiente contacto físico con la madre. Muchos niños mantienen la costumbre de chuparse el dedo solamente cuando van a dormir, lo que lo hace sentirse tranquilos y seguros. Hay también niños de seis o siete año que por cualquier motivo, necesitan chuparse el dedo, siendo frecuntemente avergonzados por los adultos; se ocultan y transforman este hábito en un ritual secreto. Se dice que el niño regresó a la etapa de la lactansia.

Lo normal, en el proceso de evolución madurativa sería que el niño no se chupace más el dedo o otros objetos después de cumplir un año.

FASE ANAL

Usamos el término de Freud como una subdivisión. No implica que aceptemos pura y simplemente su teoría. Al llegar a la edad de un año la sensación hedónica se va a localizar en el otro extremo del aparato digestivo, el ano. En este periodo, el niño obtiene la mayor parte de su placer, de sus funciones excretoras. No se trata de una sensación de bienestar experimentada después de la defecación, sino de la exitación producida por el pasaje de lo excrementos.

El ano es un sistema muscular del que el niño va tomando conocimiento paulatinamente, y que debe saber gobernar cuando tenga 2 años. Es un "orificio social", y el control de los esfínters es un acto social.

Es una etapa que debe cumplirse a su tiempo.

Mucho se hace, por defectos culturales, para alterar esta etapa. La educación de los esfínteres no debe ser realizada precozmente. De modo general, es contraproducente cuando se hace antes del año de vida. Toda madre que se vanaglorie de que su hijo, en edad precoz, ya no se hace sus necesidades encima, merece reservas como educadora. En la educación de los esfínteres está contraindicado el castigo, la humillación y los métodos rígidos y severos. El amor comprensivo debe ser usado como estímulo para que el niño pase a la etapa siguiente sin fijaciones.

Una serie de prácticas erróneas determinan que se produzcan sobre el ano estímulos agresivos insistentes. En primer lugar, el uso de purgantes y laxantes que concentran en el esfuerzo anal urgencias no controladas. En segundo lugar agresiones anales por la introducción de supositorios y lavativas que muchas madres hacen por consejo de sus vecinas.

Ante estas prácticas, el niño reacciona de dos maneras: o resiste y sufre a causa de la introdución, lo que violentan y vuelve anti-natural su experiencia anal; o encuentra satisfacción en la maniobra y concentra en esta región más carga hedónica que la normal, lo que podrá tener consecuencias en su evolución sexual futura.

Muchos padres se admiran, después, que el niño juegue con sus compañeros a introducirse en el ano lápices u otros objetos, o de que se transforme en homosexual.

Si esta práctica de introducción de supositorios fuera frecuente y prolongada, el muchacho excitará

su ano y a menudo la niña se quedará con la zona genital indefinida, y extenderá los estímulos más allá de la región vajinal.

Transcurrida las etapas oral y anal, el niño descubre que hay muchas regiones en su cuerpo que pueden darle placer. Le gusta que le refrieguen la nuca, detrás de la oreja, que le masajeen su cuero cabelludo, en las costillas y en su barriga. Sucede muchas veces, que el niño se despierta y dice que tiene dolor de panza. Basta que la madre refriegue un poco y el dolor pasa. Esta práctica no debe transformarse en rutinaria, porque puede ser una masturbación indirecta.

Fase genital

La tercera fase, la abordaré en varios capítulos. Tratarán sobre la curiosidad sexual infantil y su manifestación.

La curiosidad sexual del niño

Los niños preguntan siempre. algunas preguntas sobrepasan hasta la capacidad lógica de los interrogados, pues provienen del mundo de fantasías en que vive. (Por ejemplo: dónde duerme la Luna; qué es lo que comen las nubes; porqué el hielo es frío, etc.). Es importante adoptar una actitud sana y abierta ante toda pregunta, sin caer en evasivas (por ejemplo : "no te lo puedo decir", "cuando seas grande lo sabrás", etcétera.)

Si los padres no saben responder, digan que no saben y busquen la respuesta junto con el hijo, en algún libro. Piensan algunos padres que esto los inferioriza, o que el hijo los considerará ignorantes. Olvidan que las preguntas infantiles, más allá de la curiosidad natural, tienen un gran contenido afectivo. Con las preguntas, los niños quieren aproximarse efectivamente a sus padres, quieren atención individual.

Esto permite comprender a los niños que preguntan sobre todo y a todos hasta la obseción. Por detrás de esta actitud se esconden una exigencia de atención, de afecto. En lugar de irritarse los padres deben de procurar la ocasión de quedarse a solas con sus hijos, salir con ellos, llevarlos a algún lugar retirado y darle toda su atención.

La curiosidad sexual del niño es una curiosidad especial, pero es parte de su curiosidad general, de su deseo positivo y fundamental de conocer al mundo; impulso ques el origen de la curiosidad científica que tanto nos enorgullese.

Los adultos partiendo de su propia concepción, atribullen a las preguntas del niño un sentido genital del que carecen absolutamente. Es por eso que se niegan a responderlas, o dan respuestas evasivas, cuando no falsas.

Respondiendo de forma vaga, dejándolo en la incertidumbre, lo que se hace es obstruir y perjudicar la fuerza interior estimulando al niño el querer conocer.

Muchos padres se extrañan que sus hijos en la escuela tengan poco interés en adquirir conocimientos, no demuestren curiosidad por saber. Puede ser fruto de aquella respuesta que dieron sobre una pregunta

sexual: "eso no se pregunta", "Los niños no necesitan saber éso", u otra semejante.

POSIBILITAR LA CURIOSIDAD SEXUAL DEL NIÑO

Para que la curiosidad sexual sea fácil y posible, tiene que haber en casa un "clima sexual positivo." ¿Que significa esto?

La familia es, entre otras cosas, una institución sexual —nace de una unión sexual responsable. Esta condición debe ser clara y evidente. El niño debe ver, de modo constante, de que los padres forman una pareja afectuosa, que se dispensan uno a otro atenciones mutuas, que se tratan con confianza y que se comunican cariñosamente. Deben percibir que existen entre los padres una intimidad real y profunda.

Hay parejas que, llevadas por un erróneo sentido de la discreción evitan besarse o abrazarse frente a los hijos. Actúan como si no serían seres sexuales, o fingen no serlo.

Además de la actitud amorosa, el niño debe percibir que la pareja de los padres disfruta de privacidad, esto es que tienen dentro de la casa un cierto mundo propio.

Este mundo está representado por el cuarto conyugal, con cama matrimonial. El niño debe saber que este recinto pertenece solamente a los padres, y que debe pedir permiso para entrar el recinto. Que el lugar al lado de la madre, en la cama, pertenece al padre sólo.

Sucede con frecuencia que llevamos al niño a la cama matrimonial con el más mínimo pretexto, sobretodo en caso de enfermedad. Es una costumbre perjudicial. El niño pronto aprenderá que síntomas presentar para gozar del privilegio de la cama matrimonial. Esto no impide que, de vez en cuando, el niño pase unos momentos en la cama grande o que juegue allí. Pero en ausencia del padre o de la madre no debe ocupar el lugar vacío. Deber permanecer la imagen del ausente.

El niño necesita percibir también que es hijo de una pareja con diferencias corporales externa. ¿Cómo abrá de percibirlo?

Hay corrientes sexológicas que aconsejan que los hijos vean a sus padres desnudos desde pequeños, y aprendan así la realidad anatómica. Autores más refinados aconsejan que los padres "olviden de vez en cuando cerrar la puerta del cuarto de baño para que los hijos del mismo sexo los "sorprendan" desnudos.

Dar una norma de conducta o una simple sugestión, válida para todos los casos, es un contrasentido. Hay pueblos y costumbres, tradiciones y conveniencias. En nuestra sociedad la intimidad forma parte de la vida sexual. La intimidad es el pudor de la pareja, si se rompe bruscamente con una tradición familiar establecida, se corre el riesgo de ser exagerado, la naturalidad intencionada podría trasformarse en impudor. Es nesario tener en cuenta el valor que la desnudez tiene en cada hogar. El comportamiento aquí es elástico y relativo. No defendemos posición alguna. Hay familias que los padres se visten y se desvisten sin mayores precauciones. En otras, la privacidad

y el recato predomina y, evidentemente, la educación sexual se va ligar a ciertas reglas más específicas. No importa el modo, importa de que la formación del niño no se vea perjudicada por el secreto exagerado ni por la crudeza chocante.

2. VERSIÓN CORREGIDA (MUESTRA)

ETAPAS DE LA SEXUALIDAD INFANTIL

La sexualidad, o la sensación edónica, existe en el organismo infantil desde el nacimiento, aunque no se manifieste en las zonas genitales. Pasa por un ciclo madurativo, con etapas preciosas que se suceden con el correr de los años. De estas etapas se deducen importantes reglas de educación a aplicar conscientemnte. Freud habla de cuatro etapas o fases: oral, anal, genital y de latencia. Sólo hablaremos de las tres primeras, pues la última sobrepasa el límite de edad a la que se restringe este libro.

Fase oral

El primer lugar del organismo en que se manifiesta la sensación hedónica es la boca. Es a través de ella que el bebé se pone en contacto con la madre, el alimento, el medio ambiente. Durante el primer año de vida, el lactante, esto es, el niño que se alimenta exclusivamente o principalmente de leche, necesita chupar y debe chupar. Los nuevos criterios de alimentación y nutrición, que introducían otros alimentos, parecían haber eliminado o reducido el período de tiempo de la lactancia. Pero la nueva pediatría y la educación sexual dan un sentido más amplio y profundo a la lactancia.

¿Qué es amamantar? Cuando la madre ofrece el pecho al hijo, no sólo le da la comida adecuada, sino

también el calor de su seno, el contacto con su piel, el regazo formado por su busto y sus brazos, y le dirige, muchas veces, palabras de cariño y satisfacción. El niño que mama debe recibir comida, afecto y seguridad. Es la razón de la necesidad del amamantamiento. Y se debe permitir que el bebé chupe el pecho materno con frecuencia.

Además del seno materno, el niño tiene para chupar el chupete, la mamadera e incluso el dedo. No se debe impedir al niño que chupe. Todo lo que impide el cumplimiento de esa función está contrariando la maduración sexual. La succión del dedo —en general del pulgar, por ser más cómodo anatómicamente para llevar a la boca— es un gesto habitual. Se observó, en radiografías que el niño ya lo hace antes de nacer. Muchos padres emprenden, contra este hábito, verdaderas campañas que consisten en sacar sistematicamente de la boca del bebé el dedo, o untarlo con sustancias amargas y esto es un error por que el niño lleva a la boca todo objeto que encuentra, y se chupa el dedo porque lo necesita lo cual es un ejercicio vital. Es preciso facilitarles esta tarea a través de objetos adecuados e higiénicos.

Esta etapa termina alrededor del primer año de vida, cuando el chupete, la mamadera, etc. deben ser eliminados. Pocos padres sospechan que, al prolongar esta etapa hasta los tres o cuatro años, están contribuyendo al retardo evolutivo del niño. Esto repercutirá negativamente en su futuro. Si es errado impedir que chupe, también es errado que chupe demasía.

Si el hábito perdurara más allá del primer año se puede suponer que el niño no esté recibiendo suficientes gratificaciones afectivas, esto es, no posea suficiente contacto físico con la madre. Muchos niños mantienen la costumbre de chuparse el dedo solamente cuando van a dormir, lo que lo hace sentirse tranquilos y seguros. Hay también niños de seis o siete año que por cualquier motivo, necesitan chuparse el dedo, siendo frecuntemente avergonzados por los adultos; se ocultan y transforman este hábito en un ritual secreto. Se dice que el niño regresó a la etapa de la lactansia.

Lo normal, en el proceso de evolución madurativa sería que el niño no se chupace más el dedo o otros objetos después de cumplir un año.

FASE ANAL

Usamos el término de Freud como una subdivisión. No implica que aceptemos pura y simplemente su teoría. Al llegar a la edad de un año la sensación hedónica se va a localizar en el otro extremo del aparato digestivo, el ano. En este periodo, el niño obtiene la mayor parte de su placer, de sus funciones excretoras. No se trata de una sensación de bienestar experimentada después de la defecación, sino de la exitación producida por el pasaje de lo excrementos.

El ano es un sistema muscular del que el niño va tomando conocimiento paulatinamente, y que debe saber gobernar cuando tenga 2 años. Es un "orificio social", y el control de los esfínters es un acto social.

Es una etapa que debe cumplirse a su tiempo. Mucho se hace, por defectos culturales, para alterar esta etapa. La educación de los esfínteres no debe ser realizada precozmente. De modo general, es contraproducente cuando se hace antes del año de vida. Toda

madre que se vanaglorie de que su hijo, en edad precoz, ya no se hace sus necesidades encima, merece reservas como educadora. En la educación de los esfínteres está contraindicado el castigo, la humillación y los métodos rígidos y severos. El amor comprensivo debe ser usado como estímulo para que el niño pase a la etapa siguiente sin fijaciones.

Una serie de prácticas erróneas determinan que se produzcan sobre el ano estímulos agresivos insistentes. En primer lugar, el uso de purgantes y laxantes que concentran en el esfuerzo anal urgencias no controladas. En segundo lugar agresiones anales por la introducción de supositorios y lavativas que muchas madres hacen por consejo de sus vecinas.

Ante estas prácticas, el niño reacciona de dos maneras: o resiste y sufre a causa de la introdución, lo que violentan y vuelve antinatural su experiencia anal; o encuentra satisfacción en la maniobra y concentra en esta región más carga hedónica que la normal, lo que podrá tener consecuencias en su evolución sexual futura.

Muchos padres se admiran, después, que el niño juegue con sus compañeros a introducirse en el ano lápices u otros objetos, o de que se transforme en homosexual.

Si esta práctica de introducción de supositorios fuera frecuente y prolongada, el muchacho excitará su ano y a menudo la niña se quedará con la zona genital indefinida, y extenderá los estímulos más allá de la región vajinal.

Transcurrida las etapas oral y anal, el niño descubre que hay muchas regiones en su cuerpo que pue-

den darle placer. Le gusta que le refrieguen la nuca, detrás de la oreja, que le masajeen su cuero cabelludo, en las costillas y en su barriga. Sucede muchas veces, que el niño se despierta y dice que tiene dolor de panza. Basta que la madre refriegue un poco y el dolor pasa. Esta práctica no debe transformarse en rutinaria, porque puede ser una masturbación indirecta.

Fase genital

La tercera fase, la abordaré en varios capítulos. Tratarán sobre la curiosidad sexual infantil y su manifestación.

La curiosidad sexual del niño

Los niños preguntan siempre. algunas preguntas sobrepasan hasta la capacidad lógica de los interrogados, pues provienen del mundo de fantasías en que vive. (Por ejemplo: “dónde duerme la Luna”; “qué es lo que comen las nubes” ; “por qué el hielo es frío”, etc.). Es importante adoptar una actitud sana y abierta ante toda pregunta, sin caer en evasivas (por ejemplo : “no te lo puedo decir”, “cuando seas grande lo sabrás”, etcétera.)

Si los padres no saben responder, digan que no saben y busquen la respuesta junto con el hijo, en algún libro. Piensan algunos padres que esto los inferioriza, o que el hijo los considerará ignorantes. Olvidan que las preguntas infantiles, más allá de la curiosidad natural, tienen un gran contenido afectivo. Con las preguntas, los niños quieren aproximarse efectivamente a sus padres, quieren atención individual.

Esto permite comprender a los niños que preguntan sobre todo y a todos hasta la obsesión. Por detrás de esta actitud se esconden una exigencia de atención, de afecto. En lugar de irritarse los padres deben de procurar la ocasión de quedarse a solas con sus hijos, salir con ellos, llevarlos a algún lugar retirado y darle toda su atención.

La curiosidad sexual del niño es especial, pero es parte de su curiosidad general, de su deseo positivo y fundamental de conocer al mundo; impulso que es el origen de la curiosidad científica que tanto nos enorgullese.

Los adultos partiendo de su propia concepción, atribuyen a las preguntas del niño un sentido genital del que carecen absolutamente. Es por eso que se niegan a responderlas, o dan respuestas evasivas, cuando no falsas.

Respondiendo de forma vaga, dejándolo en la incertidumbre, lo que se hace es obstruir y perjudicar la fuerza interior estimulando al niño el querer conocer.

Muchos padres se extrañan que sus hijos en la escuela tengan poco interés en adquirir conocimientos, no demuestren curiosidad por saber. Puede ser fruto de aquella respuesta que dieron sobre una pregunta sexual: "eso no se pregunta", "Los niños no necesitan saber eso", u otra semejante.

POSIBILITAR LA CURIOSIDAD SEXUAL DEL NIÑO

Para que la curiosidad sexual sea fácil y posible, tiene que haber en casa un "clima sexual positivo". ¿Que significa esto?

La familia es, entre otras cosas, una institución sexual - nace de una unión sexual responsable. Esta condición debe ser clara y evidente. El niño debe ver, de modo constante, de que los padres forman una pareja afectuosa, que se dispensan atenciones mutuas, que se tratan con confianza y que se comunican cariñosamente. Debe percibir que existen entre los padres una intimidad real y profunda.

Hay parejas que, llevadas por un erróneo sentido de la discreción evitan besarse o abrazarse frente a los hijos. Actúan como si no serían seres sexuales, o fingen no serlo.

Además de la actitud amorosa, el niño debe percibir que la pareja de los padres disfruta de privacidad, esto es que tienen dentro de la casa un cierto mundo propio.

Este mundo está representado por el cuarto conyugal, con cama matrimonial. El niño debe saber que este recinto pertenece solamente a los padres, y que debe pedir permiso para entrar el recinto. Que el lugar al lado de la madre, en la cama, pertenece al padre sólo.

Sucede con frecuencia que llevamos al niño a la cama matrimonial con el más mínimo pretexto, sobretodo en caso de enfermedad. Es una costumbre perjudicial. El niño pronto aprenderá que síntomas presentar para gozar del privilegio de la cama matrimonial. Esto no impide que, de vez en cuando, el niño pase unos momentos en la cama grande o que juegue allí. Pero en ausencia del padre o de la madre no debe ocupar el lugar vacío. Deben permanecer la imagen del ausente.

El niño necesita percibir también que es hijo de

una pareja con diferencias corporales externa. ¿Cómo abrá de percibirlo?

Hay corrientes sexológicas que aconsejan que los hijos, desde pequeños, vean a sus padres desnudos y aprendan así la realidad anatómica. Autores más refinados aconsejan que los padres "olviden de vez en cuando cerrar la puerta del cuarto de baño para que los hijos del mismo sexo los "sorprendan" desnudos.

Dar una norma de conducta o una simple sugestión, válida para todos los casos, es un contrasentido. Hay pueblos y costumbres, tradiciones y conveniencias. En nuestra sociedad la intimidad forma parte de la vida sexual. La intimidad es el pudor de la pareja si se rompe bruscamente con una tradición familiar establecida, se corre el riesgo de ser exagerado. La naturalidad intencionada podría transformarse en impudor. Es nesario tener en cuenta el valor que la desnudez tiene en cada hogar. El comportamiento aquí es elástico y relativo. No defendemos posición alguna. Hay familias que los padres se visten y se desvisten sin mayores precauciones. En otras, la privacidad y el recato predomina y, evidentemente, la educación sexual se va a ligar a ciertas reglas más específicas. No importa el modo, importa de que la formación del niño no se vea perjudicada por el secreto exagerado ni por la crudeza chocante.

3. VERSIÓN CORREGIDA (FINAL)

ETAPAS DE LA SEXUALIDAD INFANTIL

La sexualidad, o la sensación hedónica, existe en el organismo infantil desde el nacimiento, aunque no se manifieste en las zonas genitales. Pasa por un ciclo madurativo, con etapas precisas que se suceden con el correr de los años. De estas etapas se deducen importantes reglas de educación que deben ser aplicadas conscientemente. Freud habla de cuatro etapas o fases: oral, anal, genital y de latencia. Sólo hablaremos de las tres primeras, pues la última sobrepasa el límite de edad a la que se restringe este libro.

Fase oral

El primer lugar del organismo en que se manifiesta la sensación hedónica es la boca. A través de ella el bebé se pone en contacto con la madre, el alimento, el medio ambiente. Durante el primer año de vida, el lactante, esto es, el niño que se alimenta exclusiva o principalmente de leche, necesita chupar y debe chupar. Los nuevos criterios de alimentación y nutrición, que introducían otros alimentos, parecían haber eliminado o reducido el período de la lactancia. Pero la nueva pediatría y la educación sexual dan un sentido más amplio y profundo a la lactancia.

¿Qué es amamantar? Cuando la madre ofrece el pecho al hijo, no sólo le da la comida adecuada, sino también el calor de su seno, el contacto con su piel, el regazo formado por su busto y sus brazos, y le dirige, muchas veces, palabras de cariño y satisfacción. El

niño que mama debe recibir comida, afecto y seguridad. Es la razón de la necesidad del amamantamiento. Y se debe permitir que el bebé chupe el pecho materno con frecuencia.

Además del seno materno, el niño tiene para chupar el chupete, la mamadera e incluso el dedo. No se debe impedir al niño que chupe. Todo lo que impide el cumplimiento de esa función está contrariando la maduración sexual.

La succión del dedo —en general del pulgar, por ser más cómodo anatómicamente para llevar a la boca— es un gesto habitual. Se observó, en radiografías, que el niño ya lo hace antes de nacer. Muchos padres emprenden, contra este hábito, verdaderas campañas que consisten en sacar sistemáticamente de la boca del bebé el dedo, o untarlo con sustancias amargas. Esto es un error. El niño lleva a la boca todo objeto que encuentra, y se chupa el dedo porque lo necesita. Es un ejercicio vital. Es preciso facilitarle esta tarea a través de objetos adecuados e higiénicos.

Esta etapa termina alrededor del primer año de vida, cuando el chupete, la mamadera, etc., deben ser eliminados. Pocos padres sospechan que, al prolongar esta etapa hasta los tres o cuatro años, están contribuyendo al retardo evolutivo del niño. Esto repercutirá negativamente en su futuro. Si es errado impedir que chupe, también es errado que chupe en demasía.

Si el hábito perdurara más allá del primer año, se puede suponer que el niño no esté recibiendo suficientes gratificaciones afectivas, esto es, no posea suficiente contacto físico con la madre. Muchos niños mantienen la costumbre de chuparse el dedo solamente cuando van a dormir, lo que los hace sentirse tranquilos y seguros. Hay también niños de seis o siete años que, por cualquier motivo, necesitan chuparse el dedo, por lo cual son frecuentemente avergonzados por los adultos; se ocultan y transforman este hábito en un ritual secreto. Se dice que el niño regresó a la etapa de la lactancia.

Lo normal, en el proceso de evolución madurativa, sería que el niño no se chupase más el dedo u otros objetos después de cumplir un año.

Fase anal

Usamos el término de Freud como una subdivisión. No implica que aceptemos pura y simplemente su teoría. Al llegar a la edad de un año, la sensación hedónica se va a localizar en el otro extremo del aparato digestivo, el ano. En este periodo, el niño obtiene la mayor parte de su placer, de sus funciones excretoras. No se trata de una sensación de bienestar experimentada después de la defecación, sino de la excitación producida por el pasaje de los excrementos.

El ano es un sistema muscular del que el niño va tomando conocimiento paulatinamente, y que debe saber gobernar cuando tenga dos años. Es un "orificio social", y el control de los esfínteres es un acto social.

Es una etapa que debe cumplirse a su tiempo. Mucho se hace, por defectos culturales, para alterar esta etapa. La educación de los esfínteres no debe ser realizada precozmente. De modo general, es contraproducente cuando se hace antes del año de vida. Toda

madre que se vanaglorie de que su hijo, en edad precoz, ya no se hace sus necesidades encima, merece reservas como educadora. En la educación de los esfínteres están contraindicados el castigo, la humillación, y los métodos rígidos y severos. El amor comprensivo debe ser usado como estímulo para que el niño pase a la etapa siguiente sin fijaciones.

Una serie de prácticas erróneas determina que se produzcan sobre el ano estímulos agresivos insistentes. En primer lugar, el uso de purgantes y laxantes que concentran en el esfuerzo anal urgencias no controladas. En segundo lugar, agresiones anales por la introducción de supositorios y lavativas que muchas madres hacen por consejo de sus vecinas.

Ante estas prácticas, el niño reacciona de dos maneras: o resiste y sufre a causa de la introducción, lo que violenta y vuelve antinatural su experiencia anal; o encuentra satisfacción en la maniobra y concentra en esta región más carga hedónica que la normal, lo que podrá tener consecuencias en su evolución sexual futura.

Muchos padres se admiran, después, de que el niño juegue con sus compañeros a introducirse en el ano lápices u otros objetos, o de que se transforme en homosexual.

Si esta práctica de introducción de supositorios fuera frecuente y prolongada, el muchacho excitará su ano y a menudo la niña se quedará con la zona genital indefinida, y extenderá los estímulos más allá de la región vaginal.

Transcurridas las etapas oral y anal, el niño descubre que hay muchas regiones en su cuerpo que pueden darle placer. Le gusta que le refrieguen la nuca, detrás de la oreja, que le masajeen su cuero cabelludo, en las costillas y en su barriga. Sucede, muchas veces, que el niño se despierta y dice que tiene dolor de panza. Basta que la madre refriegue un poco y el dolor pasa. Esta práctica no debe transformarse en rutinaria, porque puede ser una masturbación indirecta.

Fase genital

La tercera fase, la abordaremos en varios capítulos. Tratarán sobre la curiosidad sexual infantil y su manifestación.

LA CURIOSIDAD SEXUAL DEL NIÑO

Los niños preguntan siempre. Algunas preguntas sobrepasan hasta la capacidad lógica de los interrogados, pues provienen del mundo de fantasías en que vive el niño (por ejemplo: “dónde duerme la Luna”; “qué es lo que comen las nubes” ; “por qué el hielo es frío”, etc.). Es importante adoptar una actitud sana y abierta ante toda pregunta, sin caer en evasivas (por ejemplo: “no te lo puedo decir”, “cuando seas grande lo sabrás”, etc.).

Si los padres no saben responder, digan que no saben y busquen la respuesta junto con el hijo, en algún libro. Piensan algunos padres que esto los inferioriza, o que el hijo los considerará ignorantes. Olvidan que las preguntas infantiles, más allá de la

curiosidad natural, tienen un gran contenido afectivo. Con las preguntas, los niños quieren aproximarse afectivamente a sus padres, quieren atención individual.

Esto permite comprender a los niños que preguntan sobre todo y a todos hasta la obsesión. Por detrás de esta actitud se esconde una exigencia de atención, de afecto. En lugar de irritarse, los padres deben procurar la ocasión de quedarse a solas con sus hijos, salir con ellos, llevarlos a algún lugar retirado y darles toda su atención.

La curiosidad sexual del niño es especial, pero es parte de su curiosidad general, de su deseo positivo y fundamental de conocer el mundo; impulso que es el origen de la curiosidad científica que tanto nos enorgullece.

Los adultos, partiendo de su propia concepción, atribuyen a las preguntas del niño un sentido genital del que carecen absolutamente. Por eso se niegan a responderlas, o dan respuestas evasivas, cuando no falsas.

Respondiendo de forma vaga, dejándolo en la incertidumbre, lo que se hace es obstruir y perjudicar la fuerza interior que estimula al niño el querer conocer.

Muchos padres se extrañan de que sus hijos en la escuela tengan poco interés en adquirir conocimientos, no demuestren curiosidad por saber. Puede ser fruto de aquella respuesta que dieron sobre una pregunta sexual: "eso no se pregunta", "los niños no necesitan saber eso", u otra semejante.

Posibilitar la curiosidad sexual del niño

Para que la curiosidad sexual sea fácil y posible, tiene que haber en casa un "clima sexual positivo". ¿Qué significa esto?

La familia es, entre otras cosas, una institución sexual (nace de una unión sexual responsable). Esta condición debe ser clara y evidente. El niño debe ver, de modo constante, que los padres forman una pareja afectuosa, que se dispensan atenciones mutuas, que se tratan con confianza y que se comunican cariñosamente. Debe percibir que existe entre los padres una intimidad real y profunda.

Hay parejas que, llevadas por un erróneo sentido de la discreción, evitan besarse o abrazarse frente a los hijos. Actúan como si no fuesen seres sexuales, o fingen no serlo.

Además de la actitud amorosa, el niño debe percibir que la pareja de los padres disfruta de privacidad, esto es, que tienen dentro de la casa un cierto mundo propio.

Este mundo está representado por el cuarto conyugal, con cama matrimonial. El niño debe saber que este recinto pertenece solamente a los padres, y que debe pedir permiso para entrar en él. Que el lugar al lado de la madre, en la cama, pertenece sólo al padre.

Sucede con frecuencia que llevamos al niño a la cama matrimonial con el más mínimo pretexto, sobre todo en caso de enfermedad. Es una costumbre perjudicial. El niño pronto aprenderá qué síntomas presentar para gozar del privilegio de la cama matrimo-

nial. Esto no impide que, de vez en cuando, el niño pase unos momentos en la cama grande o que juegue allí. Pero en ausencia del padre o de la madre no debe ocupar el lugar vacío. Debe permanecer la imagen del ausente.

El niño necesita percibir también que es hijo de una pareja con diferencias corporales externas. ¿Cómo habrá de percibirlo?

Hay corrientes sexológicas que aconsejan que los hijos, desde pequeños, vean desnudos a sus padres, y aprendan así la realidad anatómica. Autores más refinados aconsejan que los padres "olviden" de vez en cuando cerrar la puerta del cuarto de baño para que los hijos del mismo sexo los "sorprendan" desnudos.

Dar una norma de conducta o una simple sugestión, válida para todos los casos, es un contrasentido. Hay pueblos y costumbres, tradiciones y conveniencias. En nuestra sociedad, la intimidad forma parte de la vida sexual. La intimidad es el pudor de la pareja. Si se rompe bruscamente con una tradición familiar establecida, se corre el riesgo de ser exagerado. La naturalidad intencionada podría transformarse en impudor. Es necesario tener en cuenta el valor que la desnudez tiene en cada hogar. El comportamiento aquí es elástico y relativo. No defendemos posición alguna. Hay familias donde los padres se visten y se desvisten sin mayores precauciones. En otras, la privacidad y el recato predominan y, evidentemente, la educación sexual se va a ligar a ciertas reglas más específicas. No importa el modo, importa que la formación del niño no se vea perjudicada por el secreto exagerado ni por la crudeza chocante.

Conclusión

Odio las despedidas... y las conclusiones.

Después de todo, hemos tratado tantos temas en el transcurso de estas páginas, que no tiene mucho sentido dar una conclusión unitaria. Hay demasiados hilos para enhebrar y no quiero ser más reiterativo de lo que ya he sido, aun a riesgo de dejar lo que a simple vista parecen cabos sueltos: que los lectores, con un último y meritorio esfuerzo, se hagan cargo de ellos, en la medida en que les interesen.

Eso sí, un postrer pedido agotará mi pluma: ruego encarecidamente a esos improbables lectores que releven, con mucho cuidado y sin ninguna piedad, cada uno de los errores —de todo tipo— que tenga este libro (que sí los tiene, inevitablemente); por lo menos, los que encuentren... Y más aún: que me los envíen a la siguiente dirección.

Editorial Lumen/Hvmanitas
Viamonte 1674
(1055) - Buenos Aires
República Argentina

Será una gran ayuda. Muchas gracias.

Fe de erratas del lector*

✂---

	Página	Donde dice	Debe decir
1.			
2.			
3.			
4.			
5.			
6.			
7.			
8.			
9.			
10.			

* Agradezco profundamente las correcciones —de la primera edición de este libro— aportadas por Virginia Avendaño y Liliana Cordovero.

Bibliografía comentada

* Agencia EFE, *Manual de español urgente*, Madrid, Cátedra, quinta edición, 1989.

Los autores dicen que éste es el manual "más antiguo de los publicados en la Comunidad de habla española", y también "el más difundido". Los temas más interesantes, según mi experiencia, son los siguientes: las consideraciones generales sobre el propósito del libro, las transcripciones de alfabetos no latinos y los topónimos y gentilicios dudosos. La parte de siglas y de léxico es bastante pobre.

* *A Manual of Style. For Authors, Editors, and Copywriters*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, duodécima edición, 1969.

Éste es un libro o manual de estilo muy conocido y prestigioso en el ámbito de habla inglesa. La mayor parte se dedica, precisamente, a cuestiones gramaticales y de estilo, como el uso de puntuación, mayúsculas, abreviaturas, etc. Todo válido exclusivamente para ese idioma, se entiende. Pero la primera parte, más breve, se refiere a la forma de producción del libro, y por lo tanto contiene interesantes reflexiones sobre la preparación del original, las distintas etapas

de corrección, la función del autor en este proceso, etc. El corrector de estilo es aquí identificado como *editor*, y su tarea es muy valorada.

* *Americanismos. Diccionario ilustrado Sopena*, Barcelona, Ramón Sopena, 1982.

Obra de consulta, muy necesaria. Pero tiene un defecto que comparte en general con todos los diccionarios de este tipo: no especifica el país o los países en que se usa cada voz. Así que sirve para *leer* un libro, pero casi nada para *redactar* o, lo que a nosotros nos interesa, *corregir*. Habría que tener a mano, entonces, un diccionario de argentinismos, otro de colombianismos, otro de cubanismos, etc. O conformarse con el de la Real Academia que, si bien omite muchísimos, aclara con bastante precisión su procedencia.

* Academia Argentina de Letras, *Acuerdos acerca del idioma* (especialmente los tomos VI, VIII, X y XII, "Notas sobre el habla de los argentinos"), Buenos Aires, 1956-1990.

(Ver concepto sobre el diccionario de americanismos.) Estas publicaciones de la Academia Argentina son mucho más profundas e interesantes que un diccionario, pues contienen las discusiones y las propuestas para la aprobación de voces, expresiones y modalidades propias del "habla de los argentinos" (eufemismo tecnicista para no hablar, borgeanamente, del "idioma" de los argentinos).

* Alvarado, Maite, *Paratexto*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1994.

Es un enfoque *semiológico*, es decir que tal vez resulte demasiado "técnico" para los intereses inmediatos de un corrector. Sin embargo, también es de hecho una "introducción al libro", al libro como objeto y como mercancía. Justamente, el *paratexto* es todo lo que "rodea" al *texto*: tapa, prólogo(s), apéndice(s), notas, índice(s), etc., y sirve, entre otras cosas, para hacer que el libro *llegue* de determinada manera al lector para el que está producido. Desde este punto de vista, es muy útil para reflexionar sobre la "edición" del libro, sobre su "forma" externa e interna, tema que no es para nada ajeno al corrector de estilo.

* Asti Vera, Armando, *Metodología de la investigación*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.

Una especie de manual de estilo para investigadores y redactores, sobre todo estudiantes y científicos. Aunque es menos "divertido" que el libro de Umberto Eco, toca temas similares y es bastante útil también para correctores de estilo.

* Casares, Julio, *Cosas del lenguaje. Etimología, lexicología, semántica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Un poco vetusto don Julio en su intento de barrer con neologismos, extranjerismos, barbarismos y otros pecaminosos ismos (ante la mayoría de los cuales la Academia ya claudicó), pero siempre interesante, y hasta divertido, como obra de divulgación filológica que recoge antiguos artículos del maestro.

* Casares, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Obra muy original, sin duda. Contiene una parte alfabética, como la de cualquier diccionario, con numerosas remisiones a otras dos partes, sinóptica y analógica, que actúan como un complejo diccionario de sinónimos y campos semánticos. Confieso que, en el trabajo cotidiano de corrección y redacción, rara vez me sobrevino la necesidad de consultar este libraco (dicho con todo respeto por don Julio). Basta un buen diccionario de sinónimos.

* Castagnino, Raúl, "Margen de coincidencias: las 'formas de relieve' por vía tipográfica en la técnica de algunos narradores argentinos contemporáneos", en *Márgenes de los estructuralismos*, Buenos Aires, Nova, 1975.

Las comillas, la bastardilla, las mayúsculas son, como ya vimos, permanentes dolores de cabeza para correctores, tipógrafos... y lectores. En este artículo Castagnino analiza, con mucha originalidad en cuanto al tema, usos literarios complejos y expresivos de esos y otros recursos tipográficos. Interesantísimo para el corrector "literario" en sentido estricto; o sea, aquel que tenga la "desgracia" de tener que corregir a verdaderos escritores. (Dios lo ayude cuando tenga que preguntarle a un autor por qué puso *amor* a veces en bastardilla, otras con comillas y otras sin nada.)

* Corripio, Fernando, *Diccionario de dudas e incorrecciones del idioma*, México, Larousse, 1993.

Tiene dos ventajas: es una de las pocas obras de este tipo "de bolsillo" (por su formato, aunque tiene casi 600 páginas) y está organizada en una sola parte, en orden alfabético de temas, por lo que la búsqueda es lo más sencilla posible. Sin embargo, no ha de esperarse encontrar *todo*, ni tampoco explicaciones exhaustivas. El artículo sobre "gerundio", por ejemplo, ocupa sólo media columna.

* De Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, trad. de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1982.

Si un corrector está obligado a conocer "algo" de lingüística, debería empezar por esta obra, que inauguró la lingüística moderna y revolucionó las ciencias sociales de todo el siglo. La teoría del valor, posiblemente el mayor aporte saussureano, es esencial para traductores (y por lo tanto para correctores de traducciones).

* Díaz-Plaja, Fernando, *Cómo escribir y publicar*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1988.

Un libro muy ameno sobre la "cocina" de la edición de libros. Quiero destacarlo, sobre todo, por que de él extraje la mayor parte de los "falsos amigos" de distintos idiomas (ver capítulo 7). En realidad, es más apropiado para escritores noveles.

* Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1986.

Otra vez, lingüística para principiantes, y también para iniciados. Una obra de consulta esencial y concisa. Hay otros trabajos muchos más extensos pero éste es muy accesible, claro, manuable, etc. Por supuesto, no es de necesidad impostergable para correctores pero, si se me permite alguna comparación un poco cursi, ¿acaso el alfarero no conoce perfectamente la arcilla, y el panadero, la harina? Del mismo modo,

un corrector debería conocer el lenguaje, la materia prima de su oficio. Vaya aquí también un mínimo homenaje a su genial traductor, Enrique Pezzoni, maestro de maestros.

* Eco, Umberto, *Cómo se escribe una tesis*, México, Gedisa, 1990.

Es increíble que se haya escrito, sobre un tema aparentemente tan árido, un libro tan entretenido. Claro que, si alguien podía hacerlo, era don Umberto de Bologna. Confieso que este texto, frecuentado en lejanos años de estudiante, resultó a la postre la inspiración básica para escribir el libro que el lector tiene en las manos. Bueno, a lo nuestro: la obra de Eco contiene normas generales de estilo que son muy útiles para redactar y editar cualquier tipo de original, así como sugerencias sobre investigación, citas bibliográficas, etc.

* *El País. Libro de estilo*, Madrid, Ediciones El País, 1990.

Hemos hablado bastante sobre esta obra en el cuerpo del libro. Personalmente, me parece muy útil la lista de siglas, casi al final, y más que interesantes las normas sobre redacción (incluido el estatuto del redactor), de tipo ideológico sobre todo, aunque éstas no son aplicables directamente para un corrector de estilo. Ahora sí, con toda maldad, voy a delatar algunos errores, solamente para demostrar que "en todas partes se cuecen habas": 1) página 81: usan un "de acuerdo a" que es incorrecto según todos los especialistas; 2) página 523: el título dice "Signos ortográficos" cuando en el índice se da como "Signos de corrección", que sería lo adecuado; 3) página 526: ponen "espacio a corregir", galicismo prohibido en el mismo manual (página 120). Los duendes de imprenta no existen, pero que los hay, los hay. No importa, están perdonados (entre bomberos...).

* Garabetyan, Enrique, "Los libros del futuro", en *Clarín* (suplemento "Lo nuevo"), Buenos Aires, 5 de mayo de 1994.

Gran tema, el futuro del libro. En este artículo se comentan brevemente las posibilidades que están casi a la vuelta de la esquina: el texto en disquete o CD-ROM, el diario en microchip, el libro multimedia, el libro customizado (a pedido), etc. Remito al capítulo correspondiente (6).

* Koop, Guillermo, "De la traducción, del traductor" en *Notas de la escuela freudiana de la Argentina*, número 3, julio de 1979.

La traducción desde el punto de vista del psicoanálisis lacaniano, es decir, de la lingüística estructural "multiplicada" por Freud. Complejo pero estimulante para los interesados en especializarse en este tema.

* León Penagós, Jorge E. de, *El libro*, México, Trillas, 1980.

Panorama histórico, escolar, sobre la historia, las partes que constituyen un libro y las características de la lectura. Útil para principiantes (por ejemplo, antes de leer el *Paratexto*).

* Martínez de Sousa, José, *Diccionario de tipografía y del libro*, Barcelona, Labor, 1974; Madrid, Paraninfo, 1992.

Bueno, estamos ante la Biblia del corrector y de cualquiera que tenga algo que ver con el libro. Por la cantidad de material que de él hemos aprovechado, cualquier elogio sería redundante. Baste decir que está compuesto por dos partes. La primera es sobre "Tipografía y bibliología", una maravilla de erudición; la segunda, sobre "Temas ortográficos", es decir que sirve como un "manual de dudas" en orden alfabético (como el de Seco). Doy una lista, lo más breve posible, de los artículos imperdibles: atendedor, autor, bibliografía, birlí, cita, coma, comillas, compaginación, contraprobar, corchete, corrección, corrector, cursiva, división, dos puntos, edición, editor, errata, horas, índice, libro, menos, notas, números, obra, originales, diarios, prueba, punto, siglas, signos, símbolos, títulos, traductor, traducción, unificación, versalita, verso; acentuación, versales. Contiene también un anexo con legislación sobre el tema (exclusivo para España) y una bibliografía extraordinaria.

* Martínez de Sousa, José, *Dudas y errores de lenguaje*, Madrid, Paraninfo, quinta edición, 1992.

Este también es un manual de dudas de consulta cotidiana. Tiene la relativa dificultad de estar organizado por temas, pero la búsqueda se facilita con un índice temático ubicado al final. Doy un resumen del índice: abreviaciones, acentuación, afijos, *apellidos*, artículo, *barbarismos*, colores, género, letras de uso dudoso, *locuciones, mayúsculas y minúsculas, nombres geográficos*, números, parónimos, plural, signos de puntuación, sinónimos, tratamientos y correspondencia, verbos irregulares. (Subrayé los temas que me parecen de mayor utilidad.)

* Metz, M. L., *Redacción y estilo*, México, Trillas, 1985.

Pese al subtítulo demagógico, "Una guía para evitar los errores más frecuentes", este libro es un interesante estudio integral acerca del estilo, desde el punto de vista gramatical pero también, y sobre todo, lógico. Tiene abundantes esquemas y ejemplos muy buenos.

* *MLA Handbook for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations*, Nueva York, The Modern Language, Association of America, 1977 (hay ediciones actualizadas).

Contiene normas para la redacción y preparación de originales científicos de toda especie: investigación, escritura, reglas tipográficas, sobre documentación, bibliografía, abreviaturas, referencias. De hecho, es un manual de estilo de vigencia prácticamente internacional para la preparación y presentación de originales de artículos, tesis, etc. Si, por ejemplo, se presenta un trabajo para ser publicado en alguna revista científica norteamericana, pero no se siguen estas normas, el trabajo ni siquiera es leído; lo devuelven con una nota cortés pero fría, en la que se sugiere consultar el librito de marras. Más vale hacerlo de entrada.

* Rafols, José M., *Acento impreso. Notas para correctores*, Buenos Aires, Arbó Editores, 1947.

Por su fecha, es obvio que este libro ha sufrido la debacle de varias reformas ortográficas, por parte de los señores académicos, así que su vigencia es casi

nula. Sin embargo, es un excelente ejemplo de tratamiento de un tema gramatical en función de su aplicación en la tarea concreta del corrector. Sólo por eso vale la pena conocerlo.

* Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

La historia oficial. No es para reverenciarla pero, si una editorial le da importancia al criterio académico, ésta es la última palabra, y hay que tenerla siempre a mano. Ultima, relativamente, porque hay periódicas renovaciones que pueden consultarse en los boletines o en la filial de cada país.

* Reyes Coria, Bulmaro, *Manual de estilo editorial*, México, Limusa, 1986.

Es un librito muy sencillo sobre el tema que estuvimos tratando in extenso. Da énfasis a un criterio gramatical estricto, pero no abunda demasiado en cada tema. Es interesante su tratamiento de las mayúsculas y minúsculas. Al final, hay ejemplos de cómo corregir sobre papel.

* Revista *Compumagazine*, número 71, año VII, Buenos Aires, junio de 1994.

Este número de la revista está dedicado a los procesadores de texto más famosos para PC (Windows): Lotus Ami Pro, Word Perfect y Microsoft Word. Éstos contienen, además de los revisores ortográficos que existen desde hace mucho, chequeadores de gramática algo primitivos. El artículo se dedica a compararlos someramente en este punto (hubiera sido

deseable, para nosotros, un análisis más extenso, con ejemplos, etc.).

* Roberti, Raquel, "La biblioteca en discos compactos"; Mayer, Marcos y Russo, Miguel, "La pequeña pantalla ilustrada", en *Página/12*, suplemento Primer Plano, 3 de julio de 1994.

Dos rápidos pero exhaustivos pantallazos al mundo del "libro electrónico", los CD-ROM. No habla sobre corrección, pero para ello remitimos al capítulo sobre el corrector hoy.

* Saidah, Jean-Pierre, *Saber escribir*, versión española de Rosendo Roig, Madrid, Mensajero, 1978.

Si bien es otro libro para "aprender a redactar", también es bastante útil para correctores. Lo mejor: descripción de distintos tipos de diccionarios, muchos ejemplos de "frases", imágenes y figuras retóricas. Al final, hay una extensa lista de "modos adverbiales conjuntivos" (verbo más preposición), que es difícil encontrar en otros libros (salvo viejas gramáticas).

* Sainz de Robles, Federico Carlos, *Diccionario español de sinónimos y antónimos*, Madrid, Aguilar, 1980.

Uno de los más utilizados en redacciones y editoriales. No es precisamente de bolsillo y algunas sugerencias parecen descolgadas, pero es muy valioso para redactores, correctores, editores, etc.

* Seco, Manuel, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, 1992.

Verdadero clásico. El cuerpo de la obra, lo mejor en su especie, está constituido por las famosas "dudas", ordenadas alfabéticamente. Algunos artículos son pequeños tratados: el gerundio, los tiempos verbales. Al final hay un apéndice ortográfico y otro gramatical, este último quizás demasiado breve.

* *Sur*, número 338-339, Buenos Aires, enero-diciembre de 1976 (dedicado a "Problemas de la traducción").

Casi una pequeña enciclopedia sobre la traducción y los traductores, aunque más anecdótica que técnica. Incluye una excelente antología de traducciones.

* Themis, Julián Z., *Nuevo manual de composición y estilo*, Buenos Aires, Librería Don Bosco/Escuelas Gráficas Pío IX, 1957.

Vale como referencia su subtítulo: "Las principales y más comunes dificultades de la redacción y la composición, resueltas de manera lógica y sencilla. Indispensable para escritores, periodistas, profesores, estudiantes, correctores, tipógrafos, linotipistas." No sé si tanto. Pero son brillantes los capítulos sobre: mayúsculas y minúsculas, uso de la raya de diálogo (o "raya de cuadratín"), etc.

* Weinberg, Marc, "Parece mentira...", en *Clarín*, 14 de enero de 1994.

Contiene una divertidísima enumeración de grandes errores cometidos en algunas películas norteamericanas recientes. No quise reproducirlo en su totalidad, por su extensión y porque no hace esencialmente a nuestro tema, pero lo recomiendo con fervor. Y repito: "En todas partes se cuecen habas... y en mi casa a calderadas."

* Williams, Robin, *El Macintosh no es una máquina de escribir: Manual de estilo para crear texto de aspecto profesional con el Macintosh*, Barcelona, Página Uno, 1992.

A primera vista, se trata de un libro idealmente dirigido a diseñadores y tipeadores con computadora (y en el ámbito del sistema mencionado en el título), pero no deja de tener un gran interés para correctores en general, habida cuenta de todo lo que expusimos en el capítulo "El corrector, hoy" sobre nuestras nuevas responsabilidades profesionales, derivadas de las innovaciones tecnológicas.

* Zardetto Aker y otros, *La Biblia del Macintosh*, tercera edición, Barcelona, Página Uno, 1991.

Una voluminosa introducción al mundo de las computadoras. Nos interesa, sobre todo, el capítulo dedicado a los procesadores de texto (pp. 535 y ss.), porque en él se dan algunas informaciones muy útiles sobre los revisores ortográficos.

Bibliografía general

* Ander-Egg, Ezequiel, *Técnicas de investigación social*, Buenos Aires, Lumen, 1996.

* Ander-Egg, Ezequiel y Valle, Pablo, *Guía para preparar monografías*, Buenos Aires, Lumen/ Hvmanitas, 1997.

* Arias, Juan, "El Defensor del Lector: ¿Por qué traducimos tan mal los vocablos ingleses?", diario *El País*, Madrid, 25 de junio de 1995.

* Asimov, Isaac, *Visiones de robot*, trad. de Lorenzo Cortina, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.

* Barrenechea, Ana M. y Manacorda de Rosetti, Mabel V., *Estudios de gramática estructural*, Buenos Aires, Paidós, 1980.

* Bernhard, Thomas, *Corrección*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Debate, 1993.

* Blatner, David, *Kit de supervivencia para autoeditores*, Barcelona, Página Uno, 1992.

* Buonocore, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, Bowker editores, 1974.

* Camuffo, Marta; Fernández, Alberto; Scabino, Clara, *Normativa actualizada*, Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata, 1987.

* Case, Patrick (seudónimo de Pablo Valle), *Yo me comunico, tú te comunicas*, Buenos Aires, Lumen, 1990.

* Cohen, Marcelo, *El testamento de O'Jaral*, Madrid/ Buenos Aires, Alianza, 1995.

* *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

* Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*, Buenos Aires, Fabril, 1962.

* Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 1981.

* Góngora, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

* Highsmith, Patricia, *Mar de fondo*, trad. de Marta Sánchez Martín, Barcelona, Bruguera, 1986.

* Highsmith, Patricia, *Suspense. Cómo escribir una novela de intriga*, citado por Leopoldo Brizuela, *Cómo se escribe una novela*, Buenos Aires, El Ateneo, 1993.

* Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

* King, Stephen, *La mitad siniestra*, México, Grijalbo, 1990.

* King, Stephen, *Misery. El riesgo de la fama*, trad. de César Aira, Buenos Aires, Emecé, 1988.

* Kreimer, Juan Carlos, *Cómo lo escribo*, Buenos Aires, Planeta, 1992.

* Kundera, Milan, "El arte de la fidelidad", trad. de Cristina Sardoy, en *Clarín Cultura y Nación*, Buenos Aires, 13 de julio de 1995.

* Kupchik, Cristian y Martínez, Blas, "La maldición del rechazo", en *Página/12*, suplemento Primer Plano, 29 de agosto de 1993.

* Mac Kay, María Luisa, "Libros en la era digital", en *Clarín* (Segunda sección), 17/11/96.

* *Manual de estilo ABC*, Madrid, Ariel, 1986.

* Manzo, Abelardo, J., *Manual para la preparación de monografías*, Buenos Aires, Hvmanitas, 1986.

* Martínez de Sousa, J., *Diccionario de redacción y estilo*, Madrid, Pirámide, 1993.

* Martínez de Sousa, J., *Diccionario de tipografía técnica*, ídem.

* Matties, Leslie H., "Corrección de pruebas, cartas, copias y escritos", en *Revista mensual de Contabilidad*, año III, vol. VII, octubre de 1954, Buenos Aires, SESCA SRL.

* Mayer, Marcos y Russo, Miguel, "Refugio para el autor", en *Página/12*, suplemento Primer Plano, 10 de julio de 1994.

* Miller, Henry, *Trópico de Cáncer*, trad. de Mario Guillermo Iglesias, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1972.

* Moles, Abraham A., *Sociodinámica de la cultura*, trad. de Víctor Aizenman, Buenos Aires, Paidós, 1978.

* Navarro Tomás, Tomás, *Manual de entonación española*, Madrid, Guadarrama, 1974.

* Peña Lillo, Arturo, *Memorias de papel*, Buenos Aires, Galerna, 1988.

* Rest, Jaime, *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*, Buenos Aires, CEAL, 1979.

* Rochefort, Christiane, *Es extraño escribir*, trad. de Alberto Szpunberg, Buenos Aires, Losada, 1973.

* Sabino, Carlos A., *Cómo hacer una tesis. Guía para elaborar y redactar trabajos científicos*, Buenos Aires, Hvmanitas, 1994.

* Salgado, Hugo, *Punto seguido*, Buenos Aires, Aique, 1992.

* Saramago, José, *Historia del cerco de Lisboa*, trad. de Basilio Losada, Barcelona, Seix Barral, 1990.

* Wainerman, Catalina, *Sociolingüística de la forma pronominal*, México, Trillas, 1976.

* Walsh, Rodolfo, "La aventura de las pruebas de imprenta", en *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, De la Flor, 1992.

ÍNDICE

Introducción 9

Capítulo 1
¿Qué es un corrector de estilo? 15

Capítulo 2
El corrector y el autor 43

Capítulo 3
El corrector y "su" editorial 65

Capítulo 4
El manual o libro de estilo 79

Capítulo 5
Los parientes cercanos del corrector de estilo ... 101

Capítulo 6
El corrector, hoy 137

Capítulo 7
La corrección de traducciones 153

Aeropuerto Olaya Herrera, Medell

Capítulo 8
Algunos problemas particulares 193

Capítulo 9
Divertimentos 231

Capítulo 10
Ejercitación-prueba
para corrector de estilo 273

Conclusión 299

Bibliografía comentada 301

Bibliografía general 315

fondo y forma 16, 61

57 p. | Unamuno J X G escojer
P, B, S

comillas (para neologismos) y bastardilla (para neologismos)
Comas 31 y ss.
anduvo 31
rápido adj. no se admite como adv. 6
libro 146
pgs. web 149
Particularidades autográficas 57, 58

LIBRIS S. R. L.
MENDOZA 1523 • (B1824FJI) LANÚS OESTE
BUENOS AIRES • REPÚBLICA ARGENTINA

J. Luis Borges p. 158 y ss. Entrevista en "Sur" 338 y 339

El testamento O'Jaral Marcelo Cohen
190 no literal
La bahía del silencio Eduardo Mallea (negrita) 228

PABLO VALLE

Cómo corregir sin ofender

A pesar de que la nuestra es cada vez más una "civilización de la imagen", la escritura sigue mereciendo y disputando su lugar:nunca se han publicado tantos libros y revistas como en la actualidad. Por eso, no es tarde para este libro, que se ocupa de un bien que a veces pasa inadvertido: la comunicación. Porque no son otra cosa la "corrección de estilo" y sus parientes cercanos: formas de lograr una mejor comunicación entre la palabra escrita y su lector.
Teniendo en cuenta esto, este manual trata diversos temas: cómo se hace un libro, qué es un corrector de estilo, qué relaciones establece con el autor y con la empresa en la que trabaja, qué otras tareas conexas existen y a veces se le exigen, cómo se corrigen traducciones; también: el manual de estilo y cómo usarlo, los signos de corrección, las diversas técnicas que se emplean, el uso más apropiado de la computación, etc. Todo, con ejemplos prácticos, bibliografía, ejercicios y bastante humor.

Pablo Valle nació en 1961. Es profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires y enseña semiología y análisis del discurso en el Ciclo Básico Común de esa misma universidad. Como corrector, ha trabajado en diversas editoriales argentinas. También es redactor, traductor y escritor fantasma. Ha publicado Simulacros *(cuentos, 1985),* Ángeles torpes *(novela, 1995), y tiene otra novela inédita,* Los crímenes de la calle Barthes *(1996).*

ISBN 950-724-897-8
9 789507 248979

LUMEN BOLSILLO

PABLO VALLE Cómo corregir sin ofender
LUMEN BOLSILLO